سینما ۵

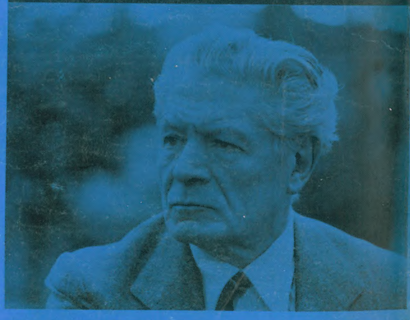
۵ آذر ۲۵۳۵ - شماره ۵
۱۵ ریال

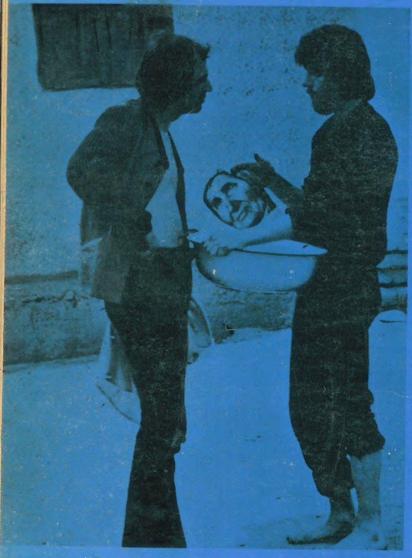
پنجمین

جشنواره جهانی فیلم تهران

۳۰ آبان - ۱۴ آذر ۲۵۳۵







رنیه

ایرنه ایرنه

کارگردان : پیتر دل‌مونته

IRENE IRENE

un film di PETER DEL MONTE

عکاسی

کارگردان : پال زولنا

FOTOGRAFIA

by: Pál Zolnay



فیلمی از شرکت گسترش صنایع سینمائی ایران

شطرنج باد

نوشته و کار محمد رضا اصلانی

مدیر فیلمبرداری هوشنك بهارلو

تهیه کننده بهمن فرمان‌آرا

با شرکت

فخری خوروش . محمدعلی کشاورز

شهره آغداشلو . شهرام گلچین

اکبر زنجانپور . حمید طاعتی

در مسابقه - تاریخ نمایش ۶ آذر ۲۵۳۵

FIDCI ®

نخستین فیلم بلند فیلمساز
تازه‌نفس وجوان با نام
پیتر دل‌مونته

ایرنه، ایرنه،

که ازدیگران کناره می‌گیرد . «گوئیدو» سعی می‌کند «آلما» را ازانزوای روحی‌اش بیرون بکشد وتاحدی هم موفق می‌شود . اما یك واقعه خشن ازدنیای خارج – خودکشی یك موسیقی‌دان جوان – «آلما» را به انزوای روحی‌اش باز– می‌گرداند و او با دیواری ازسکوت بین خود ودنیــای خارج فاصله ایجاد می‌کند. گوئیدو متوجه می‌شودکه دیگر نمی‌تواند به آلما کمك کند وبه فلورانس برمی‌گردد.

دوباره از سرگرفتن زندگی گذشته برای گوئیدو میسرنیست . او دیگر نمی‌تواندا براساس اصولی‌که زندگی خصوصی واجتماعی‌اش را مطابق آنها شکل داده بود قضاوت‌کند ودرنتیجه ازکارش استعفا می‌دهد.

«گوئیدو» یك باردیگر فلورانس را ترك می‌کند این‌بار به قصد رفتن به «رم» و دیدن پسرش «سیلوانو» وهمسر او «امیلیا» .

«سیلوانو» نیز درزندگی خصوصی‌اش با نکات تازه‌ای درباره شخصیت «ایرنــه» ونیز شخصیت خودش کشف می‌کند. چند روز بعد «گوئیدو» به فلورانس برمی‌گردد . او هنوز نتوانسته است توازن روحی‌اش را بدست آورد. ایده‌آل زندگی هماهنگ وآرام براساس تعقل برای او برای همیشه نابود شده‌است. او نیز مانند «ایرنه» خانه را ترك می‌کند ، اما سرانجام او دقیقاً هیچوقت روشن نمی‌گردد. تنها چند روز بعد پیکر بیجانش درایستگاه راه‌آهن پیدامی‌شود.

به یك معنی مرگ «ایرنه» وبه دنبال آن مرگ «گوئیدو» نشانه شکست روحی طبقه‌ای است‌که بی‌منطق بودن پایه‌های قدرتش راکشف کرده ومی‌خواهد با یك عصیان نهائی‌ازسرنوشت خود بگریزد . گوئیدو به قصد شناختن حقیقت به استقبال مرگ می‌رود آنچنانکه‌گوئی برای بازماندگان، تلاش وکوششی شجاعانه برای کشف حقیقت بجاگذارده است .

«پیتردل‌مونته» کارگردان فیلم «ایرنه ، ایرنه» یك ایتالیائی است‌که در ۱۹۴۳ درآمریکا بدنیا آمد. او ازدانشکده حقوق با رساله‌ای‌که درباره سینمای صامت‌ایتالیانوشت، فارغ‌التحصیل گردید. سپس‌اودر«رم»در«چنترو اسپریمنتاله – دی چینماتوگرافیا» کارگردانی فیــلم آموخت ودرسال ۱۹۶۹ با یك فیلم بلند باعنوان "Fuori Campo" به تحصیل سینمائی خود پایان داد . فیلم او درفستیوال‌های‌کان ، لوکارنو ومانهایم به نمایش‌گذارده شد. درسال ۱۹۷۰ اوبرای‌شبکه تلویزیونی RAI فیــلم میان مدتی با عنوان "Le Parole a Venire" ساخت‌که درفستیوال پسارو به نمایش‌گذارده شد. درسال۱۹۷۳ اوفیلم "Le Ultime Lettere di Jacopo Ortis" را برای همان شبکه تلویزیونی ساخت . «ایرنه ، ایرنه» نخستین فیلم بلند سینمائی این‌کارگردان است‌که درسال ۱۹۷۵ ساخته شده‌است .



هدف اصلی ازساختن فیلم «ایرنه ، ایرنه» بازگوکردن یك داستان بود – یك داستان عشقی که درآن زنی پس ازسی سال زندگی زناشوئی شوهرش را ترك می‌کند ودرنتیجه شوهرمجبور می‌شود برای درك علت فرارهمسرش، گذشته‌اش را موردکاوش قرار دهد.

قهرمان اصلی فیلم «گوئیدو» یك قاضی شصت ساله است‌که همراه همسرش «ایرنه» در فلورانس زندگی ظاهراً آرامی دارد . یك روز که ازکار برمی‌گردد متوجه می‌شودکه همسرش اورا ترك‌کرده وفقط یك یادداشت‌کوتاه برای اوگذارده‌است بی‌آنکه درآن‌علت رفتن‌یامقصدش را ذکرکرده باشد.

زمان می‌گذرد و از « ایرنه » خبــری نیست . گوئیدو بسیار ناراحت است ودوستی به او پیشنهاد می‌کند برای مدتی به یك‌آسایشگاه درکنــار دریاچه ماگیوره برود . درآسایشگاه گوئیدو با زن جوانی به‌نام آلما برخورد می‌کند بحران‌ها ومشکلاتی روبروست . «امیلیا» زن حساسی است وبنظر می‌رسدکه خیلی بیشتر از «سیلوانو» نگران روحیه بی‌آرام پدرشوهرش باشد.

«گوئیدو» دروجود «امیلیا» نشانه‌هائی ازشخصیت «ایرنه» را می‌بیند ونسبت به اوکشش روحی خاصی احساس می‌کند. اما او با ازدست دادن «ایرنه» گوئی خودرا نیز ازدست داده‌است وراهی‌برای رهائی‌ازآشفتگی روحی‌اش‌نمی‌یابد.

ناگهان خبرمرگ «ایرنه» می‌رسد. اوپس ازترك «گوئیدو» به شهرزادگاهش برگشته بود که همانجا بمیرد. درمراسم‌تشییع‌جنازه «ایرنه»، «ماریا» خواهر «ایرنه» به «گوئیدو» می‌گوید که ایرنه پیش ازمرگش به دیدن یك معلم مدرسه به نام نینو که زمان جنگ همکار ایرنه بوده ، رفته بود . «گوئیدو» ازاین فصل اززندگــی «ایرنه» وازرابطه‌اش‌بااین مرد بی‌خبربوده‌است. او به دیدن «نینو» می‌رود وپس ازگفتگو با او

نظرها

راننده تاکسی :
واکنشی در برابر شدائد

☐ مارتین‌اسکورسیس کارگردان این‌فیلم، محیط جول‌وحوش خودرا خیلی خوب می‌شناسد ودر بازگرداندن‌آن به‌تصویر کاملاً موفق است. سینمای او از یکسو به درگیریهای فرد درمحیط روی‌کرده وازجهتی دیگر به‌جنبه‌ها وزمینه‌هایی که از یك‌آدم معمولی ، یك قهرمان می‌سازد ، می‌پردازد. اعمال باصطلاح شجاعانه‌یی‌که ازآدم اول این فیلم سر می‌زند، درواقع واکنشی‌استکه وی در برابر شدائد دور وبرش از خود بروز می‌دهد .

فرخ غفاری
(فیلمساز ومورخ سینما)

راننده تاکسی :
رونق بازار فساد درجامعه‌ی اضداد

☐ نکته‌ی جالب توجه درمورد این فیلم، اظهار واقعیت‌ها با همه‌ی نوسانها و نقطه‌هـای تاریك و روشنش است. و مهم تنهایی وحشتبار جوانی استکه با تمام کوشش خود برای ارتباط حسی وعاطفی با آدمها هرگز کاری از پیش نمی‌برد . فیلم به دونوع استنباط از دیـدگاه فیلمساز می‌پردازد اول جنبه‌ی ضد فحشای فیلم که درآن‌به‌زن به‌چشم موجودی‌انسانی نگریسته، ودوم جنبه‌ی سیاسی فیلم‌که نقطه‌نظر کارگردان را راجع به‌رونق بازار فساد در یك جامعه اضداد دربر می‌گیرد.

ایرج زهری
(منتقد)

تحسین من برای دوفیلم بزرگ

☐ از بین تمام فیلمهائی‌که ازجشنواره‌ی امسال دیدم، دوفیلم تحسین‌مرا بیشتر برانگیخت. اول فیلم انسانی و طبیعت‌گرای درسو اوزالا (کوروساوا) ودوم فیلم‌پردل‌وجرئت‌وجسورانه‌ی «پرونده‌ی محرمانه‌ی مافیا» (جوزپه فرارا) ، و در ضمن فیلم «لینابراکه» (برنارد سینکل) نیز بخاطر نشان‌دادن دوره‌یی که همه‌ی مـا بالاجبار یکروز آنرا خواهیم گذراند ، نظرم را گرفت .

ژانت لازاریان
(منتقد)

خشونت برای یك فیلمساز زن

☐ فیلمهای امسال جشنواره با آن‌کیفیت خوبشان بخصوص از نظر بازیگری نشان داد که در گل‌کردن بازی یك هنرپیشه عوامل دوروبر سهم زیادی دارند، وهمین‌ها هستندکه ازهنرپیشه غول می‌سازند . مثل ستاره‌ی فیلم «میهمانـان تابستان» که امکانـات و فضای مساعد اطراف وجوانب فیلم به‌وی فرصت خودنمائی داده بود. فیلم «هفت خوشگل» (ورتمولر) نشان داد که یك فیلمساز زن چگونه ممکن‌است بدون بهره - بردن از ظرافتهای خـاص زنانه ، به خشونت بیاندیشد .

ایرن
(بازیگر)

مواظب دلقك باشید
ریشخند انواع دیکتاتوری . . .



☐ فیلم هرچند با طنزی زیبا و سنجیده برگزار می‌شود ، اما قصد عمیق‌تری از مسئله دارد ، چون انواع دیکتاتوری موجود درجوامع را به‌ریشخند می‌گیرد. اگرچه دیکتاتور دراینجا عامل جبر است، ولی گاه خود نیز به بی‌اعتباری خویش رأی می‌دهد وبراعمال خلاف خود واقف است. ولی چنان در شرایط محیطی خاص بسر می‌برد که قادر به درك این اعمال نیست. امـا در پایان دیکتاتور باوجود آگاهی از ظلم وستم خویش سنت‌شکنانه پابرجا می‌ماند، وکفه‌ی دیگر ترازو که به مقابله با او برخاسته (یعنی مرد نوازنده) گریز را تنها مفر می‌یابد.

فیلم با آن طنز سیاهش، نمایی از زندگی امروز را نشان می‌دهد. زندگی‌ای که مخلوطی ازخشونت ونوعی ناتوانی مردانه است. ودرضمن یك چیز دیگر هم هست و آن زیر سلطه بودن کلیسا درلوای فرمایشات دیکتاتورانه است.

حالت سمبولیك و استعاره‌یی اثر ، امکان هرگونه تعبیر (بخصوص فاشیسم) را که سالها ایتالیا را احاطه کرده است بوجود می‌آورد.

هوشنگ طاهری
(منتقد)

خبرها

هفت از ده درجشنواره تهران . . .

☐ سالنامه«راهنمای بین‌المللی‌فیلم۷۷»را به لطف «پیترکاوی» ناشرش ، امسال زودتر از موعد پخش جهانیش، درجریان‌برگزاری‌پنجمین دوره جشنواره جهانی فیلم تهران‌دریافت‌کردیم.

«راهنمای بین‌المللی فیلم ۷۷» به شیوه هر سال ده فیلم برگزیده سال را انتشارداده‌است.

نکته جالب در موردلیست‌دهگانه«راهنمای بین‌المللی فیلم ۷۷» این است‌که هفت اثر از ده فیلم برگزیده امسال، در این دوره جشنواره به‌نمایش درآمده و یا در روزهای آینده نمایش داده خواهد شد.

هفت اثر مورد نظر اینهاست:

جسدهای‌عالی (فرانچسکوروزی) **راننده - تاکسی** (مارتین اسکورسیس) **بـاری لینـدون** (استنلی‌کوبریك) **دزدشکار** (خوزه لوئیس - بورائو) **دیوانه‌ای ازقفس‌پرید** (میلوش‌فورمن) **پیك‌نیك در هنگینگ‌راك** (پیتروِیر) **ایستگـاه بعدی، گرینیچ‌ویلج** (پل‌مازورسکی) . و فیلـم **«مردی‌که می‌خواست‌سلطان‌باشد»** (جان‌هوستن) که در جریان چهارمین جشنواره جهانی فیلم تهران در بخش مسابقه به‌نمایش درآمد.

مصاحبه مطبوعاتی با هنرمندان شطرنج باد

☐ روز یکشنبه هفتم‌آذر، ساعت ۱۱صبح هنرمندان فیلم «شطرنج‌باد» در مرکز جشنواره مصاحبه مطبوعاتی‌دارند. فیلم «شطرنج‌باد» شنبه ساعت۱۶ درسینما دیاموند وتکرارش روزیکشنبه ساعت۱۰ و ۱۹ در سینما پارامونت خواهد بود.

مصاحبه مطبوعاتی با هیئت داوران پنجمین دوره جشنواره

☐ امانوئل‌ریوا، شابانازمی، برت‌هانسترا، مارك رابسون ، آرتورهیل، آندره‌ی کواکس، آندره دلوو ، ولادیمیر ناموئوف ، ماریوچکی گوری ودکترمجیدی ، داوران پنجمین دوره ، روز دوشنبه هشتم آذر ساعت ۱۰٫۳۰ صبح در مرکز جشنواره در یك‌گفتگوی جمعی شرکت خواهند کرد.

نگاهی به روزهای گذشته . . .





زبان عکس‌ها . . . تصویر سمت راست متعلق به‌یکی از میهمانان جشنواره با نام «ماریون مك» است. «ماریون مك» را پیگیران سینما خوب می‌شناسند. او ستاره فیلم «جنرال» یکی از ده اثر برجسته تاریخ سینما (به‌انتخاب منتقدان جهان) است. در تصویر سمت چپ «ماریون»را درفصل نهائی‌فیلم «جنرال» درکنار«باستر کیتون» به‌سال ۱۹۲۶ می‌بینید. دوعکس همه‌چیز را می‌گویند . . .



«اینگرید تولین» ستاره فیلم ایتالیائی «آنیس میرود که بمیرد» ساخته «جولیانو مونتالدو» روز گذشته وارد تهران شد . وی به‌هنگام نمایش فیلمش درسینماها حضور خواهد یافت. «اینگریدتولین»را پیش‌ازاین درفیلم‌های «اینگماربرگمان» دیده‌اید.



«دایان کانن» ستاره فیلم‌های «باب ، کارول ، تد ، آلیس» و «دکترها و همسرها» امسال درمقام فیلمساز، درجشنواره‌تهران شرکت کرده است.

«دایان‌کانن» پس‌از نمایش‌فیلمش «شماره یك» بشدت مورد استقبال تماشاگران حاضر در سالن سینما دیاموند قرارگرفت.



«ماکس. بی. میلر» پیش‌از نمایش فیلمش «جوان لرزه»که در بخش «سینما چشم وگوش دارد» عرضه شده است ، به‌تماشاگران در سینما معرفی شد.

«میلر» پیش از شروع فیلمش درباره فیلمش ، جوانها وموسیقی پاپ ومسائل دیگر مربوط به‌جوانها صحبت‌کرد . . .



کدی، نخستین تجربه «دانالد کرومبی»

«کدی» براساس زندگی‌نامه حقیقی زنی ساخته شده است که هیچگاه نام خود را آشکار نساخت. زمان داستان دوران رکود اقتصادی سال های ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۲ است. قهرمان داستان، کدی، وقتی متوجه می‌شود شوهرش با یکی ازدوست های کدی رابطه برقرار کرده است همراه دو فرزند خانه شوهر را ترك می کند کاری که در ۱۹۲۵ غیرقابل تصورمی‌نمود. نخستین شب استقلال او دریك هتل ارزان قیمت باتختخواب های پراز سوسك می گذرد. کدی با فرزندانش کف اتاق می‌خوابد و به تدریج در می‌یابد که آن هتل در واقع یك روسپی خانه است. اودریك مشروب فروشی کار پیدا می کند و بدین ترتیب انگشت‌نمای زنان محله می‌شود . کدی به تدریج به محیط جدید عادت می کند و با همکارش جاسی و مردی بنام تد دوست می‌شود. اما نگهداری از دو کودك در چنین شرایطی برای کدی مشکل است و اوآنها را به یك کودکستان شبانه‌روزی می‌فرستد. کدی محل کارش را عوض می کند و در یك مشروب فروشی دیگر که وضع آبرومندانه‌تری دارد مشغول به‌کار می‌شود و در آنجا با پیتر که یك مهاجر یونانی و بازرگان موفقی است آشنامی‌شود—بزودی بین آنها رابطه نزدیکی برقرار می‌شود اما این دوران شادی برای کدی زودگذر است زیرا که بستگان پیتر او را به یونان فرا می‌خوانند.

باردیگر کدی بافرزندانش تنها و درمانده است - پیداکردن کار به تدریج مشکل‌ترمیشود وسرانجام کدی به بستر بیماری می‌افتد . او دوستان جدیدی به‌نام بیل و برادر جوانترش سانی پیدامی کند. باکمك این دوستان کدی سرانجام موفق می گردد در محیط اجتماعی موردانتخابش جائی برای خود پیدا کند.

سرگذشت کدی منعکس کننده تلاش میلیونها زنی است که در شرایط مشابه برای حفظ استقلال شخصی می‌جنگند و موفق می‌شوند.

***

«کدی» نخستین کار کارگردان آن «دانالد کرامبی»، برخلاف آنچه که از خلاصه داستان آن برمی‌آید فیلمی است سرزنده، مفرح والهام بخش همچنین «کدی» نخستین فیلمی است که «آنتونی باکلی» تهیه کرده‌است.

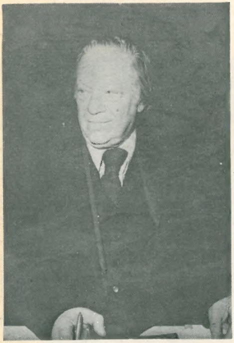
بازی «هلن مورس» در نقش «کدی» مورد ستایش فراوان منتقدین قرار گرفته است. درباره او گفته‌اند که «دامنه‌ی توانائی او در القاء احساسات متفاوت بی‌حد است . او تماشاگر را بطرزی کاملاً طبیعی و قانع‌کننده همراه خود از لحظات شاد به‌ساعات ناامیدی ودوباره به‌روزهای شاد می‌برد».

«کدی» هم‌چنین از فیلمبرداری درخشان «پیتر جیمز» برخوردار است که طی مقاله مشروحی که در «آمریکن سینماتوگرافر» به‌چاپ رسیده، جهات مختلف کار این فیلمبردار برجسته را بررسی کرده است، اهمیت کار «جیمز» دراین است که هم‌آهنگ با فضای داستان و دید خاص «کرامبی» در نهایت استادی تصاویرش را ضبط کرده است.

خبرها ...

هنرمندانی که وارد شدند

«تونی موسانته» (بازیگر مجموعه توما ـ که هم‌اکنون نیز در میان روز ، نمایشش ادامه دارد) **ساتیا جیت‌ری** (کارگردان معروف هند وسازنده فیلم‌واسطه) **اینگرید تولین** (ستاره فیلم آنیس‌میرودکه‌بمیرد) **پیتردل‌مونته** (کارگردان فیلم ایرنه ایرنه) **هربرت‌کلاین** (کارگردان‌فیلم هنر مدرن) **پیر هانری دولو** (رئیس فستیوال پاریس و نماینده جشنواره جهانی فیلم تهران) **وولورادف** (کارگردان فیلم ارواح محکوم) **فونس ردمارکرز** (کارگردان فیلم « هلند ، اندونزی» ماکس هاویلار) **ماری آنجلاملاتو** (برنده جایزه بهترین بازیگرسال گذشته‌جشنواره جهانی فیلم تهران و ستاره فیلم مواظب دلقك باشید) **هنگ‌وربا** (مفسر و منتقد سرشناس‌مجله ورایتی) **مداوار** (تهیه‌کننده معروف انگلیسی) وچند هنرمند دیگر ازکشورهای مختلف شب گذشته وارد تهران شدند.



«هربرت‌کلاین کارگردان فیلم هنرمدرن»

نکته !

* هنگام نمایش‌فیلم آمریکائی«راننده‌تاکسی» یکی از بین تماشاگران فریاد زد : آپاراتچی ، زیرنویس !

* دوخانم بهنگام تماشای فیلم « مواظب دلقك باشید » با هم بحث داشتند بر سر زبان‌فیلم که انگلیسی است‌یافرانسه...بعداین‌بحث‌در گرفت که زیرنویس‌فیلم انگلیسی است یافرانسه! ودست آخرهم درنیمه فیلم چون به‌تفاهم نرسیدند سالن را ترك کردند !



با: پل مازورسکی درباره: ایستگاه بعدی گرینیچ ویلج

■ «ایستگاه بعدی، گرینیچ ویلج» یك فیلم اتوبیوگرافیك است؟

□ تاحدودی. چون جزئیات داستان زائیده تخیل است، جنبه‌های اتوبیوگرافیك فقط در کلیات وجود دارد و همچنین در حالات روانی قهرمان داستان. سایرشخصیت‌ها دررابطه با واقعیات لااقل تا پنجاه درصد دچار تغییر و تحول شده‌اند. گاهی هم‌دوشخصیت‌راتبدیل‌بیك شخصیت کرده‌ام. مثلاً سیاه‌پوست همجنس گرای فیلم در اصل یك سفیدپوست بود و سیاه پوستی که من میشناختم چنین تمایلی نداشت وهمچنین دختری‌که مرتباً خودکشی میکند، درواقع فقط یك‌بار دست باین عمل زد. تمام این تغییرات را عمداً انجام دادم. زیرا شخصیت‌های واقعی‌بنظرم کسل‌کننده میآمدند! این‌فیلم را برای‌آن نساختم که تماشاگران با داستان زندگی من آشنا شوند. چون هیچکس واقعاً مرا نمی‌شناسد. فکرمی‌کنم بیشترفیلمهائی‌که ساخته میشود، بیش ازآنچه بنظر می‌آیند، اتوبیوگرافیك هستند، بطوریکه حوادث داستان را نویسندگان شخصاً تجربه کرده‌اند. بنظرمن هرفیلمنامه‌نویس خوبی از دو منبع الهام میگیرد: اول زندگی خودش، دیده وشنیده‌هایش ودوم محیطی‌که درآن زندگی می‌کند وبرخورد وی با این محیط.

■ از نظر شما«ایستگاه‌بعدی‌گرینیچ‌ویلج» تصویری اززندگی امروز نیست. نظیر«آمریکن گرافیتی» اثر «جورج لوکاس»؟

□ نمیدانم. ولی فکر نمیکنم هیچکس تابحال باین شکل زندگی درسالهای پنجاه را در محیط خاصی نظیر «گرینیچ ویلج» بررسی کرده باشد. تمام این وقایع درسال ۱۹۵۱ برای من اتفاق افتاد ولی من آن را به سال ۱۹۵۳ بردم باین علت‌که بتوانم بهتر به شخصیت‌های سرشناس روز نظیر «مارلون براندو» اشاره‌کنم. من درواقع دورانی را نشان داده‌ام‌که درطول بیست سال بکلی ازمیان رفته است.



نمائی از فیلم« ایستگاه بعدی گرینیچ‌ویلج»

■ «گرینیچ‌ویلج» از چه نظر تا این‌حد تغییرکرده است؟

□ چیزی‌که بکلی ازبین رفته دوستی‌میان آدمها است‌که بانوعی ناامیدی اگریستانسیالیستی آمیخته بود. همه ما تحت تأثیر ادبیات‌آمریکائی واروپائی بودیم. کتابهای: سلین کرك‌گارد و جیمزجویس را میخواندیم. حالا بعدازبیست سال باتوسعه ونفوذتلویزیون مردم، حتی‌روشنفکران خیلی‌کمترمیخوانند. نمی‌توان‌گفت امروزه‌آنها کمتر میدانند ولی بهرحال باآدمهای آن روزها تفاوت دارند. بیشتر با تکنولوژی ووسایل سمعی بصری رابطه دارند تا باکتاب واین بنظر من تاحدودی خطرناك است. مثلاً درسینما فرم بیش ازمحتوا اهمیت پیداکرده واین را نمی‌توان یك نوع پیشرفت‌دانست. مهم‌آنست‌که به فرم مفهومی واقعی بخشید وکمتر سینماگری ازعهده انجام این‌کار برمی‌آید.

■ ازبعضی جهات «ایستگاه بعدی گرینیچ ویلج» یك‌فیلم ضد روشنفکر است. گرچه درباره روشنفکرهاست.

□ بنظر من آنها فقط شبه روشنفکرهستند تا روشنفکر. پسرودختر فیلم هیچکدام روشنفکر نیستند. آنها فقط به هنر، شعر وادبیات علاقه دارند. همان وضعی راکه من درسالهای ۵۱ - ۱۹۵۰ داشتم. باید بگوییم دنیای دیگری هم در «گرینیچ ویلج» متشکل از روشنفکران جدی وجود داشت‌که درباره آنها می‌توان فیلم تازه‌ای ساخت.

■ بنظر می‌آید که «لنی بیکر» درنقش «لاری لاپینسکی» ضمن بازیگری مقداری بداهه پردازی میکند. شما اورا دراین‌کار آزاد گذاردید؟

□ خیر. همه چیز ازقبل نوشته شده بود. تنها قسمت بداهه‌پردازی در صحنه،کلاس درس هنرهای دراماتیك است. وقتی‌معلم به اومیگوید که زیاد شوخی میکند، با این‌کار می‌خواهداز واقعیت فرارکند. این حرف جالب ازبازیگری است‌که نقش معلم را ایفاء میکرد. درواقع این معلم، معلم واقعی «لنی بیکر» بودکه شخصاً او را بمن‌معرفی‌کرد. وی شیوه خاصی‌برای‌آموزش فن بازیگری داشت‌که بی‌شباهت به شیوه مدرسه «لی‌استراسبرگ» نبود. درمورد بقیه صحنه‌ها من فقط مقداری درصحنه تقلید ازبازیگران سرشناس سینما، تغییراتی‌انجام دادم. درفیلمنامه تقلید از «پیترلور» پیش‌بینی شده بود ولی «لنی‌بیکر» ازعهده آن برنمی‌آمد. بهمین‌جهت بجای «پیترلور» از «ادوارد جی رابینسون» تقلیدکرد. بهرحال‌فکر میکنم‌من همیشه‌فیلمهای اسکاری‌میسازم (خنده شدید) درآنزمان آرزوی هربازیگر جوانی بودکه در«آکتورز استودیو» تعلیم به‌بیند. من‌روی‌این موضوع و جنبه های

لطفاً ورق بزنید



پل مازورسکی

هجوآور آن تأکید کردم . درواقع بازیگران بی‌آنکه به‌تکنیك کار توجه‌داشته‌باشند، میخواستند ازروی غریزه بازی‌کنند. درحالیکه بازیگری احتیاج به یك زیربنای محکم داشت چه درغیر اینصورت فقط نبوغ می‌توانست آنها را نجات دهد . «لی . جی . کاب» یك روزگفت‌که از روش «آکتورز استودیو» فقط باید بعنوان یك آسپرین استفاده‌کرد ! جمله او دقیقاً این بود : «اگر سرتان درد میکند یك دانه ازآن بخورید. ولی اگر اشکالی دربازی ندارید ، این داروی بیهوده‌ایست!» شاید اوکمی اغراق میکرد ولی دراصل حق با او بود .

■ **با اینحال «لاری» گرفتار تشویش و سرگردانی است .**

□ البته . این تشویش ونگرانی دلایل زیادی داردکه یکی ازآنها پدرومادرش است . پدر من یك‌کارگر بود درحالیکه مادرم به اپرا علاقه داشت . فضای خاص «بروکلین» حالا دیگر بکلی عوض شده‌است . بین سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ دوره مهاجرین ملیتهای مختلف بود : لهستانی ، روس ، ایتالیائی وغیره . . . «لاری» و «سارا» نسل بعدی هستندکه سعی دارند ازقید وبند خانواده رها شوند. کمی هم بمسائل جنسی آنان پرداخته‌ام . آنها دراین مورد خیلی معصوم بنظر می‌آینـد . درمقایسه با جوانان امروز ما آدمهای چشم وگوش بسته‌ای بودیم !

■ **«آلکس درسرزمین عجایب» راکه در سال ۱۹۷۰ ساخته‌اید ، هنوز درفرانسه ندیده‌ایم.**

□ خیلی متأسفم‌که این فیلم – که نخستین فیلم من با جنبه‌های اتوبیوگرافیك است – در فرانسه بنمایش درنیامده . زمانیکه این‌فیلم برای نمایش‌آماده شد ، کمپانی«ام . جی . ام» درحال ورشکستگی‌بود . بهمین‌جهت فیلم توزیع عمومی نشد. فقط سال‌گذشته یك‌بار درتلویزیون بنمایش درآمد، بعدازموفقیت«باب‌وکارول وتدوآلیس» پیشنهادات متعددی برای ساختن‌فیلمهای‌پرخرج بمن دادند ولی من تمام آنها را برای ساختن «آلکس درسرزمین عجایب»که فیلمنامه‌اش را شخصاً نوشته بودم ، ردکردم . اکثرفیلمهای من برخلاف میل تهیه‌کنندگان ساخته شده‌انـد ، بخصوص «هری وتونتو»که هیچکس‌نمیخواست آن را تهیه‌کند. درحال حاضر دوبرنامه تهیه فیلم دارم‌که فکرمیکنم با همین مشکل روبرو خواهند شد. یکی ازآنها «یك زن بی‌شوهر» نام داردکه داستان یك زن سی‌وهفت ساله است که هفده سال است ازشوهرش جـدا شده و با دخترش درنیویورك زندگی میکند. این فیلم اقتباسی مدرن از «طوفان» شکسپیراست .

● تمام



نگاهی به : «ایستگاه‌بعدی، گرینیچ‌ویلج»

فریدون معزی‌مقدم

«گرینیچ ویلج در قلب نیویورك بسال ۱۹۵۳ . لاری لاپینسکی، بروکلین ویك زندگی خشك ومحدود اما بی‌دردسرخانوادگی را بقصدکسب استقلال درزندگی وجامه عمل پوشاندن به رؤیاهایش ترك می‌کند : او می‌خواهد هنرپیشه شود . او جاه‌طلبی‌هایی دارد و هم‌چنین خوش‌ذوقی وشوخ‌طبعی‌هایی . او بیست ساله است وزندگی درانتظار اوست . او بزودی با سه چهار نفر آدم جوان دیگرکه بی‌شباهت به او نیستند آشنا و صمیمی میشود . فیلم با لطافت وظرافت اززندگی آنها دراین «دهکده» خبرمیدهد. «دهکده»ای‌که تمایلات وتوجهات تئاتر جوان وپیشرو آمریکا درآن آفریده شد ودرشرایط‌کولی‌واری زندگی‌کرد – درست مثل «سن – ژرمن‌دپره» – یك اجتماع‌کامل ازهنرمندان جوان ، نویسنده ، نقاش ، موسیقیدان ونوازنده ، که بسیاری ازآنها امروز شهرت جهانی دارند» .

«وقتی‌که «هاری وتونتو» را در۱۹۷٤ می‌ساختم، سه ماه درنیویورك بودم . گرچه درطول پانزده سال گذشته‌که درلوس‌آنجلس زندگی می‌کنم من بارها به نیویورك سرزده بودم ، اما این اولین‌باری بودکه سه ماه متوالی بعد ازاین همه سال درشهرخودم‌گذراندم . دراین سه ماه درهتلی درگرینیچ ویلج چند خیابان آنطرفتر ازمحلی‌که دراوایل‌دهه پنجاه زندگی می‌کردم مستقرشدم . وفکرمی‌کنم این‌بار زمان‌بسیاری‌ازخاطرات مرا زنده‌کرد .

خاطرات ماجراهای من بعنوان یك بازیگر جوان که میخواست «هاملت» بشود وبه ایفای نقش‌های فرعی جوانهای محکوم وبزه‌کار رضایت داد . . .

بهمین علت وقتی به لوس‌آنجلس برگشتم وشروع کردم بنوشتن ، حکایتی‌که درآمد درباره آن روزهای ابتدای‌کار در «ویلج» بود . من قصد نداشتم تفاوت درشیوه زندگی زنان ومردان جوان دهه پنجاه وهفتاد راکه دراین منطقه بودند وهستند را بگویم اما وقتی فیلم تمام شد برایم آشکارگردیدکه « ما » خیلی بیشتر حرف می‌زدیم ، که « ما » خیلی «جدی»تر بودیم ، که

«ما» خیلی‌خیلی بیشتر جاه‌طلب بودیم وکلی ازتظاهرات فیلسوف مآبانه خود لذت می‌بردیم . . . اما هیچکدام ازاین مسائل هنگام نوشتن فیلمنامه درذهن من نبود . من فقط سعی می‌کردم بخاطر بیاورم . آن لحظاتی‌راکه برایم مهم بودند پیداکنم وبنوعی اوجشان بدهم ، افسانه‌ای‌اش کنم تا مردم بتوانند ازتماشای فیلم لذت ببرند ... من بیقواره‌گی مداومی را بیادآوردم ... بالا پائین‌های بسیار ... اولین عشق ... ترک خانه ... وترک خانه دراوایل دهه پنجاه آنقدرها معمول نبود ... مردهای بیست‌ویک ودوساله فقط به دودلیل ممکن بود خانه پدر ومادری را ترک‌کنند یا برای رفتن به نظام وظیفه ویا دانشکده . . . فقط «کولی‌ها وجنگلی‌ها» بودندکه خانه را بقصدگرینیچ ویلج ترک می‌کردند ... وما فکر می‌کردیم‌که تافته جدا بافته هستیم ... اسپرسو می‌خوردیم ... سیگار دود می‌کردیم وتوی خیابانها می‌رقصیدیم ... اما همه ما هنوز بطور دردناکی بین دو دنیا مانده بودیم ... دنیای‌کودکی (مال من در بروکلین‌گذشته بود) ودنیای‌گرینیچ ویلج ... وقتیکه برای فیلمبرداری وساختن «ایستگاه بعدی ، گرینیچ ویلج» به «ویلج» برگشتم آنقدرهاکه خیلی‌ها می‌گویند آنجا را دگرگون شده ندیدم . . . البته درست است ، امروز آنجا خشونت بیشتری هست . . . همه چیزسریعتر بنظر میرسد . . . همه این چیزها درست . . . اما تفاوت واقعاً مهم یعنی مهمترین تفاوت فکر می‌کنم این‌حقیقت است‌که تمام رفقای آنروزگار من (اکثریت شان لااقل) دیگر آنجا نیستند . . . وقتیکه درخیابانها قدم می‌زنم بیگانه‌ها و غریبه‌ها را می‌بینم . . . بدیهی است . . . اما هنوز هنرمندان ، نقاشان ، بازیگران ، شاعران ، متظاهرهای جوان وپرآرزویی دراینجا زندگی می‌کنند . . . گرینیچ ویلج هنوز بیتا و یکتاست . . . فکر برگشتن به‌آنجا هستم . . . به صرف‌کردن وقت بیشتری درنیویورك . . . شاید حکایت‌فیلم این‌چیزها باشد . . . مطمئن نیستم . . . نیرویی‌که درشهر نیویورك هست درهیچ شهر دیگری درایالات متحده وشاید دنیا وجود ندارد . . . . حقیقتاً تنها شهری‌ست‌که درآن بطور مداوم باثروتمند وفقیرروبرو میشوید . شهری‌باآمیزه‌ای ازفرهنگهای مختلف . . . شهری با ضرب وآهنگی سریعتر . . . که مفهوم « بقا » بشکل عجیبی درآن هیجان‌آور میشود . . . یکجور پیروزی درفقط روزی را درآن به شب رساندن هست . . .





من همیشه اعتقاد داشتم‌که نوشتن چیزی درباره یکی ازفیلمهایم بعدازساختن فیلم حقیقتاً کاربی‌اهمیتی است . . . اینکه فیلم باید بتواند خودش حق مطلب را ادا کند . . . اما باید اعتراف‌کنم‌که بعد ازنوشتن این کلمات درباره « ایستگاه بعدی ، گرینیچ ویلج » ، احساسی‌که بیشتر ازهرچیزی درمن پیدا شده است . ترکیب عجیبی از «محبت» و «درد» . . . ازخنده واز دست‌دادن . . . ماجراجویی بلندپرواز وکمدی خودمانی است . . . .

بنابراین هیچ چیز نباید عوض شده باشد ، اینطور نیست ؟»

(ترجمه آزادی ازنوشته‌ی پال مازورسکی برفیلمش) با عنوان : تفکراتی درباره «ایستگاه بعدی ، گرینیچ ویلج» .

مازورسکی یکی‌از با استعدادترین فیلمسازان‌امروز آمریکاست . خودش معتقد است که کارش تألیف «کمدی‌های خصوصی درباره موضوعات جدی» است واینکه بزرگترین تأثیر و نفوذ درکارش از زندگی خودش ناشی می‌شود با این حال وعلیرغم تشابه شدید سرگذشت جوان فیلم به‌وقایع کلی زندگی خود مازورسکی ، او نمی‌پذیرد که فیلم خودنگاری باشد و . . . . مازورسکی با سابقه‌کاری‌که دربازیگری دارد (نقش‌کوچکی درترس وهوس ساخته استانلی‌کوبریك – نقش‌دیگری همراه با سیدنی‌پواتیه درجنگل‌تخته سیاه – وکارهای تئاتری وتلویزیونی متعدد) دیگر از اداره بازیگران عاجز نیست . اما این درمقابل طنزوشوخ‌طبعی درمقابل شناخت بی‌نظیر و استثنایی فضا و شخصیت‌ها بسیاربسیار ناچیز است . یك لحظه نیست‌که‌کسی بتواند ازچنگ‌کلمات فیلم ، رفتار بازیگران خلاصی داشته باشد. به تمام معنی فیلمی آمریکایی آنهم ازفیلمهایی که اینروزهاخیلی‌کم دیده میشود (دراین‌ردیف ازلحاظ قدرت سناریو ، نمونه‌هایی‌که درخاطرمان مانده باشد «آلیس دیگر اینجا زندگی نمی‌کند» و «زنی تحت تأثیر» ازجان‌کاساویتس را میتوانم نام ببرم). هیچکس یك شبه ملا نمی‌شود . مازورسکی هم درکارش دوده چراغ خورده است . نویسنده اول برنامه‌های «دانی‌کی شو» بودن برای چهارسال نه بی‌دلیل است ونه بدون اجر . از «شلی وینترز» مادری ساخته‌که فقط ازدست این دونفر برمی‌آمد. اگر قراربود جوایز درست تقسیم شود مازورسکی باید با اتوره اسکولا (زشت ، کثیف ، پست) ومارتین‌اسکورسیس (راننده تاکسی) درافتخارات امسال کان سهیم می‌بود . چنان سکوت شد انگارکه اصلاً این فیلم را درقسمت مسابقه نشان نداده‌اند . آنوقت می‌گوئید چرا صدای آدم درمیآیدکه به مارکیز فوناً بی‌خون و روح جایزه مخصوص می‌دهند (درحالیکه انصاف نیست ، آدم را مجبور می‌کنند توی سرفیلم بزند) آخر وقتی مازورسکی هست اریك رومر باید برود توی همان‌گرینیچ ویلج جزو «آرتیست‌های آینده» بنشیند فلسفه ببافد واسپرسو بخورد .

لنی‌بیکر بازیگر جوانی‌که نقش لاری لاپینسکی را بازی می‌کند می‌باید با خوزه لوئیس‌گومز (بازیگر فوق‌العاده اسپانیایی‌فیلم پاسکال دورانت‌که الحق‌جایزه حقش بود) درجایزه بهترین بازیگر شریك میشد واگر قرار نبود ژست مجارستان را حفظ‌کنند واظهار التفاتی به دومینیك ساندا نیزنشود(ماری‌توروشیك و دومینیك ساندا اشتراکاً جایزه بهترین بازیگر زن را گرفتند). درقیاس با شلی وینترزکه دراین فیلم باصطلاح بازیگر زن نقش دوم است اصلاً محل وجایی نداشتند. بازیگر زن فوق‌العاده واستثنایی امسال شلی وینترز بود وبس وداوران محترم درجهت تأیید این نظرکافی بودکه «شلی وینترز» سرایدار آپارتمان «مستأجر» پولانسکی را نیزکه بفاصله چند روز با این فیلم در جشنواره دیدند مقایسه می‌کردند تا می‌فهمیدند این بازیگرچقدر با استعداد وچقدر حرفه‌ایست وچطور نمی‌گذارد ازهر نقش به هرنقش ذره‌ای ازوجود خودش یا نقش‌های دیگر باقی بماند. شلی وینترز بازیگری‌ست‌که درروی پرده سینما فقط وفقط شخصیتهای آفریده شده‌اش را می‌بینیم . درمصاحبه مطبوعاتی‌هم خیلی‌افتاده ودرویش گفت «اگر می‌خواهد شانسی باشد می‌خواهم برای مازورسکی باشد ، کان دیگر نمی‌تواند افتخاری بمن بدهد ما آب افتخارات را ریختیم و الکش را آویختیم. اما داوران به مازورسکی هم اعتنا نکردند.»

federico fellini

گفتگوئی با «فدریکو فلینی» بدرازای دیوارچین

ترجمه : ایرج انور

● الان بیست سال از زمان تهیه «رم شهر بی‌دفاع» که اولین دخالت واقعی‌تو در سینما و اولین دکوپاژ مهم تو محسوب میشود، گذشته . اگر بآن دوره فکرکنی‌چه احساسی به‌تو دست میدهد؟

فلینی ـ باید اعترافی برایت بکنم‌که‌کار همه چیز را یکسره می‌کند : ازآن‌زمان چیزهای خیلی‌کمی بیادم مانده. به‌نظرم حافظه خوبی نداشته باشم، چیزهائی‌راکه ابداع می‌کنم بسختی بیادم میماند . بله فقط شاید هنوز بتوانم به‌هنگام کارکردن افکارم را متمرکزکنم. وقتی در حال فیلمبرداری هستم تصور میکنم باندازه‌کافی‌دقیق باشم و بتوانم تقریباً همه چیز را به‌خاطر بیاورم، یا لااقل چیزهای اساسی را. الان دیگرکارمن با زندگیم یك جهت پیداکرده. در واقع زندگیم باکاری‌که میکنم یکی شده و حتی وقتی درست فکر می‌کنم می‌بینم این موضوع تا دوسال پیش حقیقت‌داشت. البته امروز هم حقیقت دارد، اماکمی‌کمتر. دارم‌کم‌کم موفق‌می‌شوم وجودخودم‌راخارج ازکار هم احساس کنم، یعنی آزادتر شده‌ام، مثل‌کسی‌که گاهگاهی‌فیلم میسازد. بهرحال برایم مشکل است‌که در این مورد آگاهی کامل و دقیقی بدست بیاورم.

● خلاصه منظورت اینست‌که از تاریخی‌نمایاندن خودت، رویدادهای زندگیت وپیشرفت‌هایت انزجار داری.

فلینی ـ انزجارکلمه درستی نیست . بهتر است‌بگوئیم عملاوازنظربیولوژیکی قادر به‌انجام اینکار نیستم .

● ولی بهر حال در زندگی حرفه‌ای تو حتماً لحظه‌ای وجود داشته‌که یك‌واقعه یا یك آشنائی مهم مشروعی برای زندگی حرفه‌ای تو بوده باشد.

فلینی ـ روسلینی ، بعنوان‌یك وسیله‌کمکم کرد تابه‌آن طرف خیابان بروم فکر نمیکنم آنطورکه معمولا تأثیر را معنی می‌کنند روی من عمیقاً تأثیرگذاشته‌باشد. من به‌سهم خودم برای اویك سمت پدرانه مثل حضرت آدم قائل هستم. او پدری‌است‌که به‌وجود آورنده همه ما بوده. تشخیص دقیق چیزهائی‌که از او بارث برده‌ام کار آسانی نیست. روبرتو برای‌گذشتن از یك دوره مه‌آلود، بی‌ارادگی، و بیهوده‌دورخود چرخیدن به من کمك‌کرد تابه‌گود سینما وارد شوم. این‌برخورد مهمی در زندگی‌من بود، البته کار سرنوشت بود یعنی هیچگونه اراده‌و آگاهی ازطرف من در تعیین این سرنوشت وجود نداشت. من برای انجام‌کاری آمادگی داشتم و او آنجا حضورداشت.

● توکار سینما را با قصد به‌اینکه روزی‌کارگردان سینما شوی شروع‌نکردی؟

فلینی ـ فکر می‌کردم برای کارگردانی ساخته نشده باشم. در من حس برتری ظالمانه، یك‌پارچگی فکر، وسواس، قدرت زحمت‌کشیدن و خیلی چیزهای دیگروجود نداشت، و ازهمه مهمترکمبود اقتدار در وجودم بود. تمام‌این خصوصیات را طبیعت من‌کم داشت. ازکودکی آدمی بسته، گوشه‌گیر ، و بشدت‌آسیب‌پذیر بودم. هنوزهم‌خیلی خجالتی هستم، حالا مردم هرچه می‌خواهند فکرکنند. تمام این خصوصیات چطورممکن بود با سلاحهای سنتی سینما، چکمه، بلندگوو فریاد در یك‌جا جمع بشود؟ کارگردانی یك فیلم همیشه فرماندهی به‌ملوان‌های‌کریستف‌کلمب‌است‌که می‌خواهند به عقب‌برگردند. صورتهای‌کارگردان فنی دورت را احاطه کرده ، با یك سئوال‌ناگفته‌که‌روی‌صورتشان نقش بسته «امشب هم‌کار رادیر تعطیل‌میکنی ؟» اگرکمی اقتدار نداشته‌باشی‌بامهربانی ترا از استودیو بیرون می‌کنند.

● کی مطمئن شدی‌که میتوانی کارگردانی‌کنی؟

فلینی ـ دیر ، خیلی دیر، وقتی توی دور بودم و دیگر نمی‌توانستم خودم‌راعقب بکشم. من در آن موقع دکوپاژ مینوشتم، برای عوض‌کردن موقعیت‌هایا جمله‌ها به‌صحنه فیلمبرداری میرفتم و ازاینکه کارگردان میتوانست روابط خشکی با هنرپیشه‌های زن داشته باشد حیرت میکردم . برایم مشکل بودکه در آن شلوغی دیالوگ بنویسم.اشکال کارگروهی را بطور وحشتناکی حس میکردم، همه باهم میخواستند یك‌کاربکنندو با صدای بلند حرف می‌زدند. ولی همانطورکه میدانی، بالاخره کار به‌جائی‌کشیدکه‌حالا فقط در شلوغی میتوانم خوب‌کارکنم، مثل وقتی‌که روزنامه‌نگار بودم‌و مقاله‌هارا در آخرین لحظه، در آشفتگی دفتر روزنامه مینوشتم.

اوائل وقتی در خارج‌استودیو ، درهوای آزاد فیلمبرداری میکردم راحت‌تربودم. در این نوع‌کار، روسلینی یك آغازگر بود. تجربهٔ سفر با ربرتو برای فیلمبرداری فیلم «پائیزا» برای من‌کشف ایتالیا محسوب میشود. تاآن‌وقت چیز زیادی ندیده‌بودم: ریمی‌نی، فلورانس، رم و چندشهرکوچك‌جنوبی‌که‌در دوره‌گشتن باگروه نمایشی[1] دیده بودم ، شهر ها و دهکده‌هائی‌که‌در یك شب‌قرون وسطائی زندانی بودند،مثل‌همان جاهائی که از بچگی میشناختم، فقط با لهجه‌های متفاوت. از نوع‌کارکردن‌وفیلمسازی ربرتو خوشم آمد، در اصل مثل یك سفر خوش بود، مثل یك پیك‌نیك دوستانه.فکر می‌کنم این بذر باروری بودکه در من کاشته شد. اگر هم‌بعدها برای قبول کارگردانی اولین فیلم خودم تردید یا ترسی داشتم، همان خاطره‌های خوش به‌من شهامت دادکه به‌ترس پیروز بشوم.

● فیلم اولت کدام است ؟ «نور های واریته » که باهمکاری آلبرتو لاتوادا فیلمبرداری کردی، یا «شیخ سفید»؟

فلینی ـ هم این هم آن ، البته به دو معنی مختلف «نور‌های واریته» طرح خودم بود و حس میکردم فیلم مال من است، در آن خاطره‌هائی وجودداشت‌که بعضی‌هایشان واقعی بود و بعضی‌هایشان را ساخته بودم : بعضی فضاها و حالت‌های شهرهای‌کوچك که خوب میشناختم .ولی پشت‌گرمی من لاتوادا بود، با قدرت تصمیم و توانائی تجربه. کارگردان او بود، او بودکه میگفت: دوربین، حرکت، کات ، همه بیرون، ساکت. من، در موقعیت تقریباً شاد و بی‌مسئولیتی درکنارش‌بودم. برای «شیخ سفید» همه‌چیز بطرز عجیبی پیش رفت. قراربود آنتونیونی آن‌راکارگردانی کند، ولی بعد، از دکوپاژی‌که من و پی‌نلی نوشته بودیم خوشش نیامد و به‌این‌ترتیب درآخرکار تهیه‌کننده فیلم بمن‌گفت خودم آن‌را فیلمبرداری کنم. من هرگز تصمیم نداشتم کارگردان بشوم ، اعتماد حساب نشده « لوئی جی رووره » تهیه‌کننده فیلم‌مرا به‌اینکار واداشت و تصمیم‌گرفت که من باید فیلم بسازم و مدیر تهیه‌ای در کنارم گذاشت‌که لرزه براندامم میانداخت. نامش انوپرونساله بود و قبلاباپیتروجرمی‌کار میکرد، جرمی یك‌کارگردان واقعی، بسیار با مهارت، مسلط به‌فن (تکنیك)، دقیق وجدی بود. «انو» به‌قدری به‌من علاقه داشت‌که میخواست فوراً یك جرمی‌دیگربشوم. و من،کارم به‌جائی‌کشیده بودکه شبها خوابم نمی‌برد. آهان، قبلا از من پرسیدی‌چه موقع حس‌کردم‌که میتوانم‌کارگردان بشوم. الان لحظه دقیقش بیادم‌آمد. اولین‌روز فیلمبرداری «شیخ‌سفید» . این داستان واقعی است، ولی هربارکه‌آن‌راتعریف‌می‌کنم همه با حالتی نگاهم می‌کنند ، مثل این که دارم یك جوك تعریف‌میکنم ولی جریان واقعه حقیقتاً ازین قرار بود: یك روزصبح‌دیدم در قایق‌کوچکی‌هستم‌که از اسکله بندر فیومی چینو جدا شده و برای ملحق‌شدن به‌یك‌کشتی ماهیگیری به‌طرف وسط دریا میرود، گروه فیلمبرداری «شیخ سفید» در آن‌کشتی بود وبرای شروع فیلمبرداری منتظر من بودند، منتظر آقای کارگردان بودند. نزدیك سحر ازجولیتا خداحافظی کرده بودم، با همان طپش قلب و باهمان ترس‌شاگرد مدرسه‌ای‌که‌قراراست به‌جلسه امتحان برود، حتی به‌کلیسا هم رفته بودم‌وسعی‌کرده بودم دعائی بخوانم . یك اتومبیل‌کوچك‌داشتم‌که در راه دریا لاستیکش پنچر شده بود. همانطور که‌گفتم گروه درکشتی بود. و من، آنجا در وسط دریا سرنوشت خودم‌رادیدم.قراربودازصحنه خیلی پیچیده‌ای با آلبرتوسوردی و برونلا بووفیلمبرداری‌کنم. کم‌کم به‌کشتی

---

۱ ـ Avanspettacolo در اصل نوعی نمایش واریته است که دربعضی سینماهای ایتالیا قبل از نمایش فیلم اجرا میشود و شامل رقص‌ـ‌پیش‌پرده‌وبازی‌های کوتاه است (مترجم)



شیخ سفید



نورهای واریته

ماهیگیری نزدیك میشدم، صورت کارگرها و پروژکتورهای روشن را میدیدم. دائم بخودم میگفتم : حالا چکار کنم؟ چیزی از فیلم بخاطرم نبود ، هیچ چیز یادم‌نبود، خیلی دلم می‌خواست فرارکنم. ولی‌به‌محض اینکه پایم را درآن‌کشتی ماهیگیری‌گذاشتم، شروع‌کردم به‌دستور دادن، به همه‌فرمان میدادم، بدون اینکه چیزی بدانم، بدون اینکه عدسی‌ها را بشناسم به‌داخل ویزور نگاه‌میکردم. در چند دقیقه‌ای‌که‌از اسکله تاکشتی ماهیگیری طی‌کردم به‌یك‌کارگردان پرتوقع، وسواسی و هوسباز تبدیل‌شده بودم، باتمام ضعفها و خصوصیات مثبتی‌که همیشه درکارگردان‌های واقعی دیده‌بودم، خصوصیاتی‌که در من ایجاد غبطه یاانزجار میکردند .

● پس به‌نظر تو آخرین چیزی‌که تو را به‌سینما کشاند کدام بود؟

فلینی ــ باید بگویم که در واقع یك نوع‌کشش اسرارآمیز بود. تکرار میکنم‌که طبیعت من، مرا به‌یك طرف دیگر میکشاند . امروز هم ، وقتی فیلم تمام‌میشودگاهی متوجه می‌شوم‌که دارم ازخودم میپرسم : چطور توانستم اینطور فعال باشم، این‌همه آدم‌را بکاربکشم، در روزهزاربار انتخاب کنم و بگویم‌این بله‌وآن‌نه؟

● راست است‌که هرگز به‌سینما نمیروی ؟ خیلی‌ها میگویند تظاهر میکنی به‌اینکه علاقمند نیستی فیلمهای دیگران را ببینی یا نمی‌خواهی اقرار کنی آنهارا دیده‌ای. ازوقتی‌کارگردان شده‌ای به‌سینما نمیروی، یاقبل ازآن‌وقتی جوان‌هم بودی نمی‌رفتی ؟

فلینی ــ من از یك‌کشش اسرارآمیز برای سینما حرف زدم ولی نمی‌توانم بگویم که در بچگی زیاد به‌سینما میرفتم، آخر بیشتراوقات‌پول نداشتم، بمن پول نمیدادند. ازطرف دیگر در سینمائی‌که من میرفتم در «فولگوردی ریمینی» کتك‌خوردن‌باب بود، در ردیف‌های ارزان، صندلی‌های نزدیك پرده، بچه های خجالتی مثل من همیشه کتك میخوردند. آنجا همیشه بقدری درهم‌وبرهم و شلوغ بودکه دیگر بعمرم‌چنان صحنه‌ئی ندیدم. فکر میکنم اولین خاطرهٔ من‌ازیك فیلم مربوط به «ماسیست‌دردوزخ» می‌شود. من در آغوش پدرم بودم، سالن پربود، هواگرم بود و یك دوای‌ضدعفونی در هوا پخش می‌کردندکه گلو را بخارش میانداخت و درعین حال آدم‌را گیج می‌کرد. در آن فضای کمی تخدیرکننده ، تصاویر زرد رنگ زنهای زشتی رابیاد دارم، ، ساراگینا های زیادی در جهنم (ساراگینا همان زن درشت‌هیکل فیلم«$8\frac{1}{2}$» است) . بعد اسلایدهای مدرسه کشیش‌ها رابیاد دارم، در یك‌اطاق بزرگ بانیمکت‌های چوبی تصویر های‌سیاه و سفیدکلیساها، آسیزواوروویتو را نشان میدادند. ولی‌از سینما بیشتر اعلان‌هایش بخاطرم مانده، آن‌ها مرا مسحور میکردند. یك شب بایکی از دوستانم بوسیله یك تیغ صورت‌تراش صورت هنرپیشه زنی راکه به‌نظرم‌خیلی زیبابود از اعلان بریدیم و بیرون‌آوردم اسم او النمیس Elenmeis بود و در یك فیلم ازمائوریتسو دانکورا بازی میکرد، گویا اسم فیلم «ونوس» بود.

● در فیلمها، داستان برایت مهم بود یا طریقه تعریف آن ؟

فلینی ــ فقط داستان. حتی بعدها هم توجهی به‌کات‌ها،کلوزآپ‌ها و تراولینگ‌ها نکردم . کلاسیك های سینما : مورنو ، درایر و ایزنشتاین را نمی‌شناسم و درکمال شرمندگی کارهای هیچکدام را ندیده‌ام. وقتی به‌رم‌آمدم بیشتر به‌سینما رفتن‌پرداختم. هفته‌ای یکبار، پانزده روزیکبار، وقتی نمیدانستم‌کجا بروم یاوقتی قبل ازفیلم واریته نشان میدادند به‌سینما میرفتم. سینماهای من عبارت بودند از: ولتورنو Velturno و فنیچه Fenice آلچونه Alcione و برانکاچو Brancaccio نمایش قبل از فیلم همیشه مرا تحت تأثیر داده ، مثل سیرك . برای من سینما مخلوطی از صداها، بوی عرق بدنها، دخترهای‌کنترلچی، خوردنی ها و جیش‌بچه‌ها است، همان فضای قیامت. فضای فاجعه، فضای بگیربگیر، سروصدای قبل ازشروع واریته، اعضای ارکسترکه به‌جای خودشان میروند،صدای کوك‌کردن‌سازها، صدای هنرپیشه کمیك و صدای‌پای‌دخترهاکه درپشت‌پرده‌راه‌میروند، یا مردمی‌که درزمستان از در خروجی واردکوچه میشوند و ازسرما کمی منگ شده‌اند، یك‌نفر که موسیقی فیلم را زمزمه می‌کند، خنده‌های وقیحانه، یك‌نفرکه‌کنار دیوار میشاشد.

● ولی‌گذشته ازاین‌تصاویری‌که از محیط در ذهنت هست فیلمهائی وجود نداشته‌اند که رویت اثرگذاشته‌باشند، فیلمهائی‌که خیلی دوست‌داشته‌باشی؟

فلینی ــ البته «روشنائی‌های شهر»چارلی‌مرا به‌گریه انداخت. «خائن»فورد، برایم هیجان فراموش‌نشدنی داشت، باآن موسیقی‌که هنوز هم مرا دیوانه می‌کند، «مرد سایه» باشرکت ویلیام‌پاول. از فرد‌آستر هم خوشم میامد، همچنین ازفیلمهای موزیکال و برادران مارکس . بعد از جنگ «سرجوخه یورك» رابایك مجلی‌مبهم دیدم. بعد سونیا هنج را دریك فیلم موزیکال بایك‌بوگی و وگی فوق‌العاده دیدم ولی غبار ماقبل تاریخ روی همه چیز فیلم را پوشانده بود. دیگر امیدی‌نبودکه چیزی از آمریکا برسد، این فکر فوراً به‌سرم آمد. از فیلم «مسیووردو» خیلی‌خوشم آمدکه از نظر من بهترین فیلم چارلی‌است، شایدبهترین‌فیلمی‌باشدکه‌درعمرم‌دیده‌ام. دریك‌لحظه آرامش دروغی اویك فیلم بی‌امید ساخت‌که در آن تقریباً یك‌حالت پیشگوئی بیخبرانه وجود داشت. من بینش‌گورستانی اوراتماماً قبول ندارم، ولی‌فکر میکنم این حد و مرز او به‌عنوان‌انسان‌است‌نه به‌عنوان هنرمند.

● در این‌سالهای اخیر چه، آیاراست‌است‌که دیگربه‌سینما نرفته‌ای ؟ یاچند فیلم‌که موردعلاقه‌ات باشد دیده‌ای؟

فلینی ــ من دیدن فیلم در تالار های خصوصی را به حساب نمیاورم، یعنی دیدن فیلم‌برای‌منظورهای‌حرفه‌ای، دیدن فیلمهائی که درآنهاهمکاری‌داشته‌ام، دیدن فیلم‌های دوستانم یا فیلمهائی‌که بزور بمن نشان داده‌اند. ممکن است پیش بیایدکه این‌یاآن بروند و به‌همه بگویندکه فیلمشان رابه‌من نشان داده‌اند و من خیلی‌خوشم آمده. گاهی راست نیست ولی ممکن هم هست راست باشد چون من کلا از هرچه‌که روی پرده ببینم خوشم میآید. حتی در فضائی که آنقدر بامحیط سینمائی‌که‌ازبچگی میشناختم تفاوت دارد. دیدن فیلم برای‌من همیشه حالتی مسحورکننده دارد ومن‌بامیل خودم در اختیار این سحر قرار نمیگیرم، ولی همیشه بر من پیروز میشود.اگر می‌خواهی‌که دیگر حاشیه نروم چندفیلمی که دیده‌ام و خوشم‌آمده برایت نام‌می‌برم. از « توت فرنگی های وحشی » خیلی خوشم آمد. من منتقد خوبی نیستم و شاید بدترین منتقد هم هستم، همه‌چیزرابه‌هم‌میریزم، شدیداً دست‌وپاچلفتی هستم. چگونه انتقادی را قبول نمی‌کنم، از بحث حوصله‌ام سرمیرود.

«توت فرنگی های‌وحشی» و همچنین «چهره» را به‌طبع خودم خیلی نزدیك می‌بینم. من تا حال‌اینگمار برگمان راملاقات‌نکرده‌ام ولی نسبت به‌او یك نوع‌احساس شریك‌جرم‌بودن برادرانه دارم. او یك شعبده‌باز است، نصف او جادوگرو نصف دیگرش پرکننده فضاهای‌خالی است. ازحقه‌بازی اوهم خوشم میاید، ازهیچ، یك چیز تماشائی میسازد. میگویندکه در بعضی مجامع روشنفکرانه ازمدافتاده‌ولی برای من مهم نیست، او واقعاً سینماگر بزرگی است. یك نفردیگردرحد او «اکیراکوروساوا» است، در مقابل «راشومون» یا «هفت سامورای» دوباره به‌بچگی برمیگردم و یك احساس ستایش بی‌قیدوشرط به‌من دست میدهد. بعدهم، این‌اواخر از «پرندگان» خیلی خوشم آمد و برای‌دفاع ازآن باهمه دعواکردم. «پرندگان» یك فیلم‌کامل است، مثل یك مینیاتور دقیق است: در قسمت اول فیلم، آرامش‌وخوبی آن زن و مرد که بدرد تبلیغات برای‌یخچال میخورند یك ابتکار پر از نبوغ‌است. برای طبع من نقدیك‌نوع خودآزاری است. چرا باید چیزی راکه‌به‌ماهیجان داده با یك دید دیگر بررسی‌کنیم، چرا سردش‌کنیم، چرا خاموشش‌کنیم، چرا ازبین‌ببریمش؟

ادامه دارد



باستر کیتون، انسانی با چهره‌ای سنگی...



Buster Keaton

نوشتهٔ : ژان پاتریك لوبل

ترجمه : پرویز شفا

«۵»

اما نباید ترس داشت‌که رئالیسم «کیتون» ، اورا مجبور به‌ازدست‌دادن کیفیت‌های‌شاعرانه‌اش می‌کند و اورا «آبرومندانه جزو طبقهٔ متوسط» درمی‌آورد.

دستیابی به واقعیت، موفقیت نهایی «کیتون» نیست و دراین‌جا، نکته‌ای‌که باید ازدیدگاه سنتی درك بشود واهمیت دارد «موفقیت او در فیلم و موفقیت درعشق» است ؛ نکته‌ای که دختر سرانجام به‌آن پی‌می‌برد،این نیست‌که «کیتون» در عوض رقیبش بودکه او را نجات داد؛ بل نکته اصلی دراین‌است‌که دختر از رفتار عالی و بزرگوارانهٔ «کیتون» در دنیا و عمل قهرمانی توأم با فروتنی و شهامت نفس «کیتون» آگاه می‌شود. رئالیسم فیلم خبری، به‌فرم سازگاری و مطابقت «کیتون» نوعی اعتبار و سندیت غیرقابل انکار و غیرقابل رقابت‌اعطا می‌کند و بیش ازآن‌که ارزش‌های ظاهری، شاعرانه و اخلاقی او را مخفی‌کند، راه را برای عرضهٔ‌هرچه‌بیشتر کمال منظور خود، آماده می‌کند. اگر فیلم «رئالیستی»او، سازگاری و مطابقت بیشتر و بهتر «کیتون» به‌دنیا را تضمین می‌کند، او رابه‌صورت‌موجودی‌آرام وتخدیرکننده درنمی‌آورد، به‌این خاطرکه فیلم خبری مزبور، ضبط دقیق‌کارها وکردارهای خارق‌العاده‌وغریب است‌و«کیتون» به‌سادگی باقراردادن اعمال خود در لابلای این عوامل سازندهٔ دنیای ما ، به‌عنوان موجودی خارق‌العاده وغریب و غیرقابل رقابت نشان می‌دهد.

ودراین‌جاست‌که‌استفاده از «دوربین‌ـ‌شیئی»حالتی واقعاً «دیالکتیك»ی پیدا می‌کند. «کیتون»بر امکانات انجام‌کارهای خارق‌العاده و غریب‌که به استعداد «جعل» سینمایی و «هدایت و رهبری » به‌اصطلاح تهاجمی‌مربوط می‌شود تا آنهارا به‌فرم بالاتر و برتری بیاوردـ نیرنگ جادویی و رئالیسم، نمایش و عمل را تطبیق‌کردن ـ‌ضمن این‌که واقعیت به‌جنبهٔ خارق‌العاده و غریب عمل‌موجودیت و هستی می‌دهد، سبقت می‌گیرد. و «به‌همین دلیل است‌که شاید فیلمبردار ، این فیلم خبری ساختهٔ «باسترکیتون» ، از فیلمی خبری ساختهٔ «باسترکیتون»، شاهکارش باشد».

درمورد بهره گیری «کیتون» از «سینما ـ شیئی» به‌عنوان وسیلهٔ عمل روی واقعیت، هم تفوق برتناقض‌های شیئی وجود دارد و هم، غنای شیئی،که تمامی نیروها و امکانات بالقوه‌اش را به شیوه‌ای واقعی آشکارمی‌کند، و درست در همان‌زمان، به‌اجرا و انجام‌کارهای برجستهٔ کیتون اجازهٔ خودنمایی می‌دهد.

حلقه‌هاگره می‌خورند؛ دراین‌جا باردیگر استفادهٔ «دیالکتیك»ی از اشیاء وجود داردکه نشانهٔ بارزکار «کیتون» است؛ و به‌این‌ترتیب، «فیلمبردار» ما رابه‌طرز تلقی و نگرش «کیتون» در فیلم‌هایش، به‌نحوهٔ رفتارش در برابر رویدادها و اشیاء، به«عمل‌دنیایی»اش‌وسرانجام به‌سادگی خطوط اندام‌که‌درفضاقرارمی‌گیرد، بازمی‌گرداند.

باید توجه‌کردکه «کیتون» سینما را منحصراً به‌عنوان شیئی‌که به‌خودی خود هدفی دارد، مورداستفاده قرار نمی‌دهد؛ سینما برای او وسیله‌ای برای عمل‌ودگرسازی دنیاست.

«کیتون» با استفاده از دوربین به‌منزلهٔ واسطه ، شالوده‌ای برای سازگاری و تطبیق برتر خود را به‌دنیا پایه می‌ریزد، خواست خود را به‌انجام می‌رساند و باانجام خواست خویش، بر واقعیت برتری وتفوق‌می‌یابد(همچنان که‌درفیلم «**پیشخدمت پرخدمت**» چنین‌وضعی‌پیش‌می‌آید.)

دوربین وسیله است، وسیله‌ای برای «کیتون»تابر خود نیز برتری حاصل‌کند، دقیقاً تاآن‌جاکه به «وضع و جاگیری» اپرایی افسانه‌ای‌که «کیتون» باشد و رفتار شگفت‌انگیزش در پیش روی اشیاء و رویدادها، مربوط می‌شود ازکارخود، راضی و خشنوداست. به‌این‌ترتیب ، رئالیسم «کیتون» به «عمل دنیایی» او پیوند می‌خورد ، یعنی به‌عمل او «در دنیا»، ازاین نظر باید خاطرداشت‌که یعنی به عمل او «در دنیا» ، از این نظر باید به خاطر داشت که اگر ما شیوهٔ نگرش **واقعیت «کیتون»**رابعنوان «عمل دنیایی» تعریف‌کنیم(در مقابل «بینش دنیایی»که معمولا به‌کارگردان‌هایی اسناد داده می‌شودکه به عنوان فیلمساز تلقی می‌شوند) دقیقاً به‌این‌خاطر است‌که روش دیدن و بررسی دنیا ازجانب‌او، بطور شگفت‌انگیز و بی‌نظیری، در فعالیت و تحرکش‌در فیلم‌ها به‌چشم می‌خورد. و اگر او اساساً حرکت و عمل است، خواه ناخواه مطالبی دربارهٔ شیوه‌ای‌که «کیتون» فیلمساز، دنیا را تعبیر و تفسیر می‌کندبه‌ما خواهدگفت و به «عمل ـ اندیشه»ای درمورد چیزها و میل‌و اراده‌ای برای دگرسازی همهٔ اجزاء سازنده، گواهی خواهدداد.

و «**فیلمبردار**»، این اثر بی‌نظیر سینمایی، دلیل وگواهی براین است که«باسترکیتون» باکار اندیشمندانه در حرفهٔ فیلمسازی و خودراکاملا دراختیارسینمایی‌تجربی توأم با اعمال تهورآمیزگذاشتن، موفق به‌انجام‌کارهایی شده‌است‌که در غیر اینصورت، غیرممکن می‌نمود؛ سینمای او، سینمای «رؤیاهای رومانتیك» نیست بلکه بیشتر، سینمایی تأثیر پذیرفته از واقعیت است، ازآن‌جاکه‌سینمایی است در فراگردساخته‌شدن که ضمن این مراحل ساخته شدن، واقعیت را می‌سازد و آن را تغییر صورت‌می‌دهد.

آنچه از فیلم‌های «**شرلوك جونیور**» و «**فیلمبردار**» حاصل می‌شود، نگرش و اندیشهٔ خاص «باسترکیتون» دربارهٔ سینماست؛ این نگرش و اندیشه را می‌توان‌به‌عنوان «رئالیسم»ی تعریف‌کردکه در روش و شیوهٔ رویارویی‌او با دنیاست، یعنی بالاتر از هرچیز، زمینه‌ای برای‌عمل.

ادامه دارد

تصاویر از بالا بپائین :
- **فیلمبردار**
- **شرلوك جونیور**
- **پیشخدمت پرخدمت**







مصاحبه‌های مطبوعاتی

● درباره‌ی ساختن فیلم «سه تفنگدار» بما بگوئید – مثل‌اینکه خیلی خوش‌گذشته چون آنرا با «چهار تفنگدار» ادامه دادید.

ریچارد لستر– درمورداینکه خوش‌گذشته باید بگویم اصولاً این اصطلاح مناسبی نیست چون درکارفیلمسازی هیچوقت به فیلمسازخوش نمی‌گذرد – اما میتوانم بگویم‌که خیلی خوشوقتم که این فیلم را ساختم سه تفنگدار، یك فیلم بلند سه ساعته بودکه برای توزیع مجبورشدیم دردو قسمت تهیه نمائیم وبرای انجام اینکار قسمت‌اول آن باید درجای مناسبی تمام وقسمت دوم هم با یك شروع تازه آغاز میشد واین ازآن جمله مسایل هنری است‌که تحت تأثیر مسایل تجاری قرارگرفته است .

● آیا همیشه چنین روشی دارید؟

– این اولین فیلم دوقسمته بودکه ساختم .

● کمی درباره‌ی فیلم «بیتل‌ها» بگوئید مثل اینکه تهیه‌ی آن ادامه نیافت .

– دراصل قرار بودکـه سه فیلم درباره بیتل‌ها بسازم ومن دو فیلم برای آنها ساختم وفیلم سوم راکس دیگری ساخت .

● درهنگام ساختن فیلم «بیتل‌ها» تا چه حد به فیلمنامه متکی بودید وآیا بخاطر کاراکتر خاص آنها بدیهه سازی هم داشته‌اید؟

– فیلمنامه ازپیش کاملاً مشخص ودقیق‌بود. اما درطی‌کار پیش‌بینی‌هائی شده بود تا بتوان درآنها بدیهه سازی نمود. فرضاً درصحنه‌ای‌که آنها دریك سبزه‌زار درحال خواندن ونواختن هستند، من قبلاً پیش‌بینی خاصی نکردم واین صحنه را بعهـده آنهاگذاشتم تا خود هرطور میخواهند برگزارکنند ویا درصحنه‌ی مصاحبه مطبوعاتی – سئوال‌وجواب‌ها پیش‌بینی شده‌نبود. اگرفیلم را بطورکامل شلوغ یافته‌اید این بخاطر آن بودکه فقط فرصت یك‌بار فیلمبرداری داشتیم ونمیتوانستیم آنرا تکرارکنیم .

● رهبری آنها آسان بود؟

– کار مشکلی نبود چون آنها نقش‌خودرا بازی میکردند. شاید اگر آنها را درنقش سه تفنگدار می‌بردم ، کار تا این حد آسان نمی‌بود.

● کمی درباره «ریتس» بگوئید، فیلم بیشتر دریك محل می‌گذرد وبنظرمی‌آیدکه فیلم برای تلویزیون ساخته شده‌است .

– این فیلمی بودکه ازروی یك نمایشنامه ساخته‌ایم ومن با همان‌کسانی کارکردم‌که در نمایشنامه‌بوده‌اند وتمام‌فیلم درسه هفته‌فیلمبرداری



مصاحبه مطبوعاتی با :

ریچاردلستر سازنده فیلم « ریتس »



شده‌است . وبرای من تجربه تازه‌ای بودکه آیا می‌توان یك‌کمدی فارس را با همان صورت به سینما آورد یا نه ؟

● بنظرتان دراین‌کار موفق بوده‌اید ؟

– هیچوقت نمی‌توان گفت‌کاری‌که انجام شده بطور صددرصد موفق ومطابق دلخواه بوده است .

قبل ازاین دونمایشنامه دیگر را به سینما آورده بودم وبرای اینکار تمام محتوای آنها را منفجر وبرای تطبیق آن با مدیوم سینما دوباره آنرا بناکردم امادرمورد«ریتس» وضع‌بدین‌شکل امکان‌پذیر نبود وبرای اینکه شرایط جغرافیائی کمدی‌فارس‌خاص‌نمایشنامه را حفظ‌کنم بهتردیدم که آنرا با همان شکل به سینما بیاورم .

● عکس‌العمل تماشاچیان امریکائی در مواجهه با این فیلم چگونه بود ؟

– نمایشنامه‌ی آن مدت یکسال روی سن بودکه همه با ستایش ازآن استقبال‌کردند – اما هنوز درمورد موفقیت فیـلم چیزی نمیدانم ، معمولاً فیلمساز آخرین کسی است‌که ازاین‌نتیجه مطلع میشود . اما حدس می‌زنم کـه نباید در تماشاگران عکس‌العمل منفی بجای بگذارد چون ما باهمان شرایط و باهمان‌بازیگران‌کارکرده‌ایم.

● فیلمسازی درانگلستان چه تفاوت‌هائی با کارکردن با تهیه‌کننده‌ی امریکائی دارد ؟ چون می‌بینیم‌که درگذشته‌کارتان شخصی‌تربود.

– من هیچوقت برای تهیه‌کننده انگلیسی فیلم‌نساختم – همیشه تهیه‌کننده‌فیلمهایم‌امریکائی بوده‌اند. اما درموردکیفیت‌کار باید بگویم‌که درآن موقع جوان‌تربودم وحالا پیرتر شده‌ام و دیگر مثل سابق پرحوصله نیستم . درجوانی آدم بیشتر گرفتار فرم وظواهرکار است وازاین نظر سلیقه نشان میدهد اما درپیری بیشتر به محتوای کار متکی میشود.

● راجع به‌آینده وکارهائی‌که خواهید کرد صحبت‌کنید .

– کاش می‌توانستم بگویم ، یك مضمون کمیك دارم‌که درباره خودکشی است اما هنوز تهیه‌کننده‌ای برای آن پیدا نکرده‌ام چون‌کار مشکلی است .

● با توجه به اینکه چند سالی است در تلویزیون امریکا مسایل ممنوعه مطرح میشود ، چرا ازنمایش‌فیلم«ریتس»درتلویزیون‌جلوگیری کرده‌اند ؟

– من راجع به این موضوع دقیقاً چیزی نمیدانم اما مسئولین‌کمپانی برادران وارنر بمن گفته‌اندکه این فیلم اجازه نمایش درتلویزیون را نخواهد یافت . درانگلستان هم به این فیلم جواز × داده‌اند یعنی تماشای آن برای‌کمتر از ۱۸ سالگان ممنوع‌است. چون‌روابط هموسکسوآلیته فقط درصورت توافق بین آدمهای بالغ مجاز شناخته شده وبرای‌کمتر از ۱۸ سالگان همچنان ممنوع است .

لطفاً ورق بزنید

مصاحبه مطبوعاتی با: اتوپرمینجر

نخستین مصاحبه مطبوعاتی پنجمین جشنواره به « اوتو پرمینجر» فیلمساز صاحب نام امریکائی تعلق پیدا کرد که فیلمهای « تشریح یك قتل » و «پندوپذیرش» او را در بخش «ایالات‌متحده: نقشی از خود » می‌بینیم.

«پرمینجر» باتفاق پسرش «اریك پرمینجر» و «جان سایمن» نویسنده و منتقد امریکائی در این کنفرانس مطبوعاتی حاضر شدوبه‌سئوالات خبرنگاران پاسخ گفت:

***

● **میخواهیم بدانیم که در حال حاضر آقای پرمینجر چه برنامه‌ای برای کار دارند؟**

اوتو پرمینجر – موشه‌دایان کتابی درباره شرح حال خود نوشته که بنظر من جالب آمده، تصمیم دارم از روی آن فیلمی بسازم و همینطور یك سریال تلویزیونی در دست تهیه دارم تحت عنوان «تشریح یك جنایت» که در طی سری‌فیلم های آن موارد مختلف جنایت را مورد تشریح و نمایش قرار خواهیم داد.

اگر درباره آینده من بیشتر بخواهید، باید بگویم که آینده من پسر من است–اریك پرمینجر– و اوهم فیلمنامه‌نویس است و هم‌تهیه‌کننده. هم چنین کتابی درباره خودم و گناهان و جنایاتی که مرتکب شده‌ام ، نوشته‌ام که درماه آوریل منتشر خواهد شد و اگر میخواهید مرا بهتر بشناسید باید به‌این کتاب مراجعه‌کنید .

● **ممکن است درباره گناهانی که‌مرتکب شده‌اید برای ما هم حرف بزنید !؟**

اوتوپرمینجر – چون به ناشر کتاب قول داده‌ام نمی‌توانم دراین‌باره صحبت کنم چون آنوقت دیگر این‌کتاب را نخواهید خرید!

● **فکر می‌کنید که اریك پرمینجر بتواند نام پدرش را همچنان زنده نگه‌دارد ؟**

اوتو پرمینجر – حتما ...، نه تنها نام مرا حفظ خواهد کرد، بلکه‌حتی‌ازخودمنهم‌بهترخواهد شد، اصولا چه معنی دارد که آدم پسری‌رابزرگ کندکه بهتر از خودش نباشد!

اریك پرمینجر – این امتیاز برای من وجود دارد که هر وقت به مشکلی برمیخورم، آن را باپدرم در میان‌می‌گذارم و او راه‌حلی برای آن پیدا می‌کند.

اوتو پرمینجر – من همیشه برخلاف آنچه که مورد نظرم هست، به او جواب میدهم!



از راست : اریك پرمینجر ، اتو پرمینجر ، منوچهر انور وجان‌سایمن در مصاحبه مطبوعاتی

● **درباره سینمای ایران چه میدانید؟**

اوتو پرمینجر – آنچه‌که‌میدانم‌فقط‌مربوط میشود به فیلم شب افتتاحیه – فانوس خیال ساخته‌ی بهرام ری‌پور – و این تنها چیزی است که توانستم درباره سینمای ایران بدست آورم و بهمین زودی نمیشود نظر داد باید بیشتر مطالعه داشت. درچند روز اخیر چند استودیو را دیدم آنها هنوز خیلی از نظر وسایل کمبود دارند.

اما برعکس سازمان تلویزیون ایران بسیار مجهز است و ازنظروسایل فنی‌خارق‌العاده‌است– حتی در بعضی موارد بهتر و مجهزتر از بعضی سازمان های مشابه در امریکا و اروپاست.

● **چراهالیووددیگر آن اقتداروحاکمیت سابق خود را ندارد آیا آن دوران طلائیش‌ممکن است تجدیدشود ؟**

جان سایمن – من فکر نمی‌کنم آن اقتدار گذشته‌ی هالیوود تجدیدشدنی باشد و بهتر که چنین وضعی پیش آمد – چون سینما بایدجهانی باشد نه‌اینکه دریك‌محدوده‌خاص، مورد انحصار قرار گیرد . در گذشته بیشترین تلاش هالیوود متکی میشد به‌تکنیك کار و اینکه فروش قابل ملاحظه‌ای بدست بیاورد و این وضع به سینماهای نوپا امکان برخاستن نمیداد – درحالیکه حالا اینطور نیست .

اوتو پرمینجر – یکی از عواملی‌که باعث شده تا حکومت هالیوود بپایان برسد، اینستکه حالا دیگر بسبك قدیم نمی‌توان فیلم ساخت.

در حال حاضر بیشتر فیلمها در هوای‌آزاد و یا اماکن واقعی فیلمبرداری میشوند.

درباره آینده سینما نمیتوان پیش‌بینی‌کرد چون هر آن ممکن است جوانی بیاید و انقلابی در کار سینما به‌وجود بیاورد و آنوقت او و کشورش مرکز سینما خواهد شد .

● **در سینمای‌ایران مشکلات زیادی داریم آیا درسینمای امریکا نیزچنین‌مشکلاتی‌هم هست؟**

اوتو پرمینجر –ماهم‌برای‌خودمان‌مشکلاتی داریم . اما فکر می‌کنم مهمترین مشکل سینمای ایران تهیه‌ی سرمایه برای فیلمساختن است



«اتوپرمینجر» که دو فیلم «پند و پذیرش» و «تشریح‌یك قتل» او در جشنواره نمایش داده میشود.

تلویزیون ایران که مورد حمایت دولت است مشکلی در پیگیری هدف و عرضه راهش ندارد. تعجب می‌کنم که چرادولت به‌سینما چنین‌کمکی نمی‌کند و این عادلانه نیست که فقط تلویزیون مورد حمایت قرار گیرد و به‌سینما کمکی نشود. من‌متوجه شدم که‌درسازمان‌تلویزیون‌ازمتخصصین خارجی بهره میگیرند تا کارشان از نظر کیفیت بهتر شود چرا در مورد سینما چنین‌کاری‌صورت نمیگیرد؟ درامریکا ما به‌سینما بیش از تلویزیون اهمیت میدهیم.

● **اگر از شما دعوت شود که باسینمای ایران همکاری کنید، می‌پذیرید ؟**

اوتو پرمینجر – من در هر حال موضوعی که‌برایم جالب‌بوده‌وارزش‌داشته‌باشدمیسازم‌وفرق نمی‌کند که کجا آن را بسازم ویااینکه‌به‌چه‌زبانی باشد .

تصمیم گرفته‌ام بروم و زبان فارسی رایاد بگیرم تا در سفر آینده‌ام به‌ایران احتیاجی‌به – مترجم نداشته باشم چون هم‌اکنون نمیدانم که حرفهایم چگونه برگردانده میشود.

● **شما همیشه‌باسانسوردرگیری‌داشته‌اید؟**

اوتو پرمینجر – اصولا من‌خودم با هرنوع سانسوری مخالف هستم و همیشه هم ازاین نظر برای من دردسرهائی ایجاد شده است. امادرکار فیلمسازی همیشه این‌امکان هست که طوری‌کار کنیم تا با سانسور مواجه نشویم.

من چند سال پیش فیلم «پند و پذیرش» را ساختم که جنبه‌ی انتقادی داشت و از ایـن دیدگاه به‌دولت و سیستم خاص امریکائی نگاه میکرد.

این فیلم با مخالفت های زیادی مواجـه شد حتی سناتور ها تصمیم گرفتند که ازصدور این فیلم به خارج جلوگیری نمایند –اماهنگامی این تصمیم گرفته شد که فیلم در فرانسه به‌روی پرده رفته و با موفقیت مواجه شده‌بود.

مطبوعات‌فرانسه درضمن‌تجلیل‌فیلم‌ازسیاست دولت امریکا ستایش کردند که اجازه ساختن چنین فیلم انتقادی را داده است و نوشته بودند که واقعا در امریکا آزادی هست ، آنطور که بتوان از دولت وقت انتقاد کرد درحالی‌که در فرانسه چنین فیلمی با سانسور مواجه میشود.

جان سایمن – در مورد انتخاب سوژه‌های بی‌آزار من با نظرآقای‌پرمینجر موافقم‌اماگاهی فیلمساز میخواهد از حدیث نفس خود بگوید و نظریاتش را ابراز نماید – حرفهائی را مطرح کند که از زمان خودجلوتر باشد،دراینجاسانسور حکم نوعی خودکشی‌هنری را داردواگربه‌چنین فیلمسازانی فرصت‌ندهیم‌تاکارکنندجلوی‌پیشرفت سینمای هنری و واقعی را گرفته‌ایم. فیلمی‌که انتقاد می‌کند، ممکن است نتیجه کارش به‌نفع دولت تمام شود و این درواقع‌نوعی‌تبلیغ‌محسوب میشود.

● **در فیلم «ژاندارک» بنظر می‌آمد که جین‌سیبرگ، جوان‌تر و بی‌تجربه‌تر از آنست‌که بتواند چنین نقشی را ایفا نماید.**

اتو پرمینجر ـ با نظر شما موافقم و باید بگویم که انتخاب او یك اشتباه بود و فقط‌بخاطر اینکه بازیگر جوانی داشته‌باشم چون ژاندارك هم دختر جوانی بود، او را انتخاب‌کردم.

***

در خاتمه «اوتو پرمینجر» گفت که من خودم را هنرمند نمیدانم،فکرمی‌کنم‌یك‌صنعتگرم اما طوری کار می‌کنم که وقتی از دنیا رفتم ، بعد از من بگویند که او هنرمندهم بود. سبك خاصی را تعقیب نمی‌کنم ، سعی می‌کنم هر فیلم شبیه‌به‌کار گذشته‌ام نباشد . بخاطر همین وقتی فیلمی را تمام کردم، میکوشم تاآن را از یادببرم چندی پیش یکی ازکار های گذشته‌ام را دیدم، تعجب می‌کنید اگر بگویم که‌نتوانستم‌آن‌راتحمل کنم و نیمه‌کاره رهایش کردم و حتی نمیدانم‌که چگونه پایان میگرفت.

معتقدم که باید هربار کار تازه‌ای‌وتجربه جدیدی‌کرد نه‌اینکه به‌تکرار گذشته پرداخت .

فیلمهای امروز

سینما دیاموند

(پرواز بز بالدار ـ مسابقه)

ساعت : ۱۶
بخاطردنیائی انسانی‌تر (ژان ماری‌پیکن)
ایرنه ، ایرنه (پیتر دل‌مونته)
ساعت : ۱۹
لئونیتا (ژان پل‌کوران)
مشیت الهی (لوك مونهایم)

سینما دیاموند

(جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت : ۱۰
هویت (لاسلو لوگسی)
ساعت : ۱۳
ایستگاه بعدی‌گرینیچ ویلج (پل مازورسکی)

سینما دیاموند

(سینما چشم وگوش دارد)
ساعت : ۲۲
عکاسی (پال زولنی)

سینما پارامونت

(تکرارمسابقه)
ساعت : ۱۰ و ۱۹
یك‌روزاززندگی‌رایکوماکسیم (زلاتکولاوانیك)
به لوس‌آنجلس خوش‌آمدی (آلن رودولف)
ساعت : ۱۳ و ۲۲
لگد (رابرت سوارت)
ارواح محکوم (وولو رادوف)

سینما پارامونت

(تکرار برنامه سینما چشم وگوش دارد)
ساعت : ۱۶
جشنواره فیلم پاریس (ژان‌پیر ژانسن)
کنجی میزوگوشی : زندگی یك‌کارگردان سینما (کاندو شیندو)

سینما آتلانتیك

(سینما چشم وگوش دارد ـ تکرار)
ساعت : ۱۰
جوان لرزه (ماکس. بی. میلر)

سینما آتلانتیك

(تکرار جشنواره جشنواره‌ها)
ساعت : ۱۳ و ۱۹
طالع نحس (ریچارد دانر)
ساعت : ۱۶ و ۲۲
قاضی وقاتل (برتران تاورنیه)

سینما امپایر

(ایالات متحده : نقشی ازخود)
ساعت ۱۰ و ۱۳
دزدها وپاسبانها :
بانی وکلاید (آرتورپن – ۱۹۶۷)

سینما امپایر

(فدریکو فلینی : دنیای یك ساحر)
ساعت : ۱۶ ، ۱۹ و ۲۲
حقه‌باز (۱۹۵۵)

سینما پولیدور

(باستر کیتون : چهره احساس)
ساعت : ۱۰ ، ۱۳ و ۱۶
پادو (۱۹۱۹)
علامت مرتفع (۱۹۲۱)
سه دوران (۱۹۲۳)

سینما پولیدور

(داگلس فربنکس : بت‌کارخانه رویا)
ساعت : ۱۹ و ۲۲
رابین هود (آلن‌دوان – ۱۹۲۲)

سینما سینه‌موند

(افق شرق)
ساعت : ۱۰ ، ۱۳ و ۱۶
کدی (دانالدکرامبی)

سینما سینه‌موند

(فانوس خیال ما – پنجاه سال سینمای ایران)
ساعت : ۱۹
چهل ستون – یك نقطه سبز
خداحافظ تهران (ساموئل خاچیکیان)
ساعت : ۲۲
آقای هیولا – مرد و ابر
شوهر آهوخانم (داود ملاپور)

فیلمهائیکه امروز می‌بینید

(سینما دیاموند – ساعت ۱۹ – مسابقه)

بلژیك : مشیت الهی

کارگردان : **لوك مونهایم**
تهیه‌کننده : **کلود میشیل**
فیلمنامه : **لوك مونهایم**
فیلمبردار : **کلود میشیل**
موسیقی متن : **هانس . والتر کراسکی . روژه دفی**
بازیگران : **فردریك هندر . کلودین لاروش . ژرارویوان . ایوت مرلین . لیلیان بکر . روبردلیو .**
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۹۳ دقیقه

درزمان جنگهای صلیبی ، در نقطه‌ای از اروپا ، کشیش‌ها و دهقانها بعلت سربازگیری ، کلیساها ومزرعه‌هارا رها کرده وراهی‌کوه ودشت میشوند در حالیکه دسته‌ای از راهزنان آنهارا تعقیب می‌کنند . چهارزن بدنبال ردپای صلیبیون براه می‌افتند . درراه با مرد عجیبی برخورد میکنند که نگهبان یك رودخانه زیرزمینی است . بعدازآن مردی را می‌بینندکه در حال لخت‌کردن جسدی است . زنها به او حمله کرده وزخمی‌اش میکنند ولی بالاخره تصمیم میگیرند مرد زخمی را همراه خود ببرند . طی راه‌پیمائی بعدی ، مرد زخمی‌که «لود» نام‌دارد برای دفاع اززنها مردی‌را بهقتل میرساند. «لود» سعی میکند جوانترین زنهارا اغوا کند . بهمین علت رفته‌رفته بین زنها تفرقه میافتد تا اینکه سرانجام زنها ، برترین مرد را در جمع خود تحمل‌ناپذیر می‌یابند و دسته‌جمعی اورا قربانی میکنند .



(سینما دیاموند – ساعت ۱۶ – مسابقه)

ایتالیا : ایرنه ، ایرنه

کارگردان : **پیتر دل مونته**
تهیه‌کننده : **آرتآ فیلم**
فیلمنامه : **پیتر دل مونته ، جی . منون**
فیلمبردار : **تونینوناردی**
موسیقی متن : **پائولورنوستو**
بازیگران : **آلن‌کانی ، المپیا کارلیزی ، سیبیلاسدات ، ماریا میشی ، پائولا باربارا**
۳۵ میلیمتری . رنگی .

«گیدو» که یك قاضی شصت‌ساله است یك روز وقتی بخانه برمیگردد ، همسرش «ایرنه» را نمی‌یابد . کسی نمیداند او چرا خانه‌را ترك کرده و به کجا رفته است . مدتی میگذرد و از «ایرنه» خبری نمیشود . «گیدو» سخت ناراحت است و بهمین جهت برای مدتی دریك درمانگاه برای استراحت بستری میگردد . درآنجا با زن جوانی روبرو میشود که از همه دوری میکند وبقدری نا امید است‌که تعادل روحی‌اش را از دست داده است . وقتی «گیدو» به فلورانس برمیگردد ، احساس میکند دیگر قادر به ادامه وضع سابق نیست و تصمیم میگیرد دست از کار بکشد . به «رم» نزد پسرش «سیلوانو» وعروسش «امیلیا» میرود. «امیلیا» نسبت بوضع روحی پدر شوهرش احساس نگرانی میکند . «گیدو» دروجود «امیلیا» بشکل اسرارآمیزی آثاری از شخصیت «ایرنه» می‌یابد . یکشب جسد «ایرنه» را در زادگاهش پیدا میکنند . «گیدو» به آن شهر میرود و با حقایقی روبرو میشود که تا آن زمان از آنها اطلاعی نداشته است . «گیدو» با بحران روحی شدیدی روبرو شده و مثل «ایرنه» به نقطه نامعلومی میرود ... تا اینکه جسدش را در یك ایستگاه راه آهن دورافتاده پیدا میکنند .



مجارستان : هویت

کارگردان : لاشلولوگوسی
تهیه‌کننده : استودیو بوداپست
فیلمنامه : ایستوان کاردوس
فیلمبردار : یوزف لورینك
موسیقی متن : امیل پترویچ
بازیگران : گیورگی شرهالمی . یوزف‌مادارس . لیلی مونوری. رابرت کولتای . لودوویت گرسو .
۳۵ میلی‌متری . رنگی . ۹۱ دقیقه .

«میهالی چاتو» نماینده تام‌الاختیار اداره مرکزی‌اسرای‌جنگی مأمور رسیدگی به امور ده‌ها هزار سرباز مجارستانی است که در زمان جنگ اسیر شده وحالا پس از پایان جنگ به وطن باز می‌گردند . سربازان طی تشریفات منظمی پس ازورود به خاك وطن مدارك لازم و بلیط قطار دریافت می‌کنند وراهی شهرهای خود می‌گردند . اما وضعیت «آندریاس آمبروس» یك مورد استثنائی است . یك سرباز مجارستانی از اردوگاه فرار کرده و ازآنجا که نام «آمبروس» هنوز درفهرست آورده نشده بود ، نام سرباز فراری به او داده می‌شود که درفهرست جای خالی باقی نماند . «آندریاس» درمدت اسارت مسئله هویت خودرا جدی نمی‌گیرد . درواقع اوکودك یتیمی بود که دریك مزرعه بزرگ شد و پدرومادر واقعی خودرا نمی‌شناسد . امـا هنگام بازگشت درمی‌یابد که موضوع آنقدرها هم ساده نیست واصرار دارد‌که نام اصلی‌اش را بکار برد .

« میهـالی چاتو» بایـد هر روز کار هزاران سرباز را راه بیاندازد و فرصت رسیدگی به مشکلات انفرادی را ندارد . با اینهمه او نسبت به مشکل «آمبروس» احساس همدردی می‌کند ، زیرا که او نیز درانطباق با محیط مشکلاتی دارد وگرفتار نوعی آشفتگی درخصوص هویت خویش است .

شادی بازگشت به خانه برای «آندریاس» بسیار زودگذراست. او پس ازگذراندن شبی در اسطبل متوجه می‌شودکه او را از قطعه‌زمینی که مطابق قانون اصلاحات ارضـی به او رسیده محروم ساخته‌اند . «آندریاس» سعی می‌کند زمینش را پس بگیرد اما کارگران مزرعه به دستور صاحب مزرعه به او حمله می‌کنند وسخت مجروحش می‌سازند . در این لحظه تمام خشم و نفرت «آندریاس» متوجه «چاتـو»می‌شود . شبانگاه او در کمین می‌نشیند و به «چاتـو» حمله می‌کند. با اینهمـه سرنوشت این دومرد بهم‌وابسته است وصبح روز بعد در اداره پلیس «چاتو» مسئولیت‌کارهای «آندریاس» را به‌عهده می‌گیرد.



ایالات متحده آمریکا : ایستگاه بعدی ، گرینیچ ویلج

کارگـردان : پل مازورسکی
تهیه‌کننده : تونی‌ری . پل مازورسکی
فیلمنامه : پل مازورسکی
فیلمبردار : آرتور اورنیتز
موسیقی متن : بیل‌کنتی
بازیگران : لنی بیکر ، شلی‌وینترز ، الن‌گرین
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۱۱۲ دقیقه

داستان فیلم درسال ۱۹۵۳ در«گرینیچ ویلج» ، زمانی‌که این دهکده پناهگاه هنرمندان گوشه‌گیر بود می‌گذرد وشرح تلاش‌های جوانی به‌نام «لنی» است‌که به‌این دهکده آمده تا دردنیای هنر و نمایش برای خود جائی بازکند .





(سینما سینه موند – افق شرق – ساعت ۱۰ و ۱۳ و ۱۶)

استرالیا : کدی

کارگردان : **دان کرومبی**
تهیه‌کننده : **آنتونی باکلی**
فیلمنامه : **جوآن لانگ**
فیلمبردار : **پیتر جیمز**
بازیگران : **هلن موِرس . تاکیس امانوئل . کایریلی نولان . جکی ویور. جك تامپسون. ملیساجافر . رون بلانشارد. دروفورسایت. فیلیپ هینتون.**
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۱۰۷ دقیقه

«کدی» داستان مادر جوانی ازشهر «سیدنی» است (درفاصله سال‌های ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۲) که پی می‌برد شوهرش عاشق بهترین دوست خودش شده است و در نتیجه همراه دوفرزندش، شوهر را ترك می‌کند. ازاین پس او باید علاوه‌بر کوشش برای پیداکردن کارو نگهداری‌ازفرزندان، باشوهرش نیزکه می‌خواهد بچه‌ها را از او بگیرد، درگیرشود.

* * *

درباره این اثرکه نخستین تجربه یك فیلمساز تازه‌کار است ودربخش «افق شرق» به نمایش درمی‌آید، جداگانه شرح دیگری آمده است .



(سینما دیاموند – سینما چشم وگوش دارد – ساعت ۲۲)

مجارستان : عکاسی

کارگردان : **پال‌زولنای**
تهیه‌کننده : **استودیوهونیا ، بوداپست.**
فیلمنامه : **اورسولیاشه‌کلی ، پال‌زولنای**
فیلمبردار : **المرراگالی**
موسیقی متن : **فرنك‌سبو**
بازیگران : **ایستوان ایگلودی. مارك‌زالا. فرنك‌سبو**
۳۵ میلیمتری . سیاه و سفید . ۸۲ دقیقه

شب سال‌نو، مردم در خیابان‌ها ریخته‌اند و دو عکاس جوان ازآنهاعکس می‌گیرند. هدف آنهاکشف چهره حقیقی واقعیت است و بدین منظورآنها سراسرکشور را زیرپا می‌گذارند و از مردم عکس می‌گیرند. مردم‌همیشه حاضرند در برابر دوربین آنها بایستند، بخیال بدست‌آوردن تصویری از «خود» رویائی‌شان‌که کنار عکس‌های خانوادگی به دیوار نصب‌کنند . اما دوربین عکاس‌های جوان ما فقط حقیقت را ضبط می‌کند.
دوربین صدائی می‌کند،چهره‌هادرمحلول‌ظهورآشکار می‌گرددوسرنوشت انسان‌ها شکل می‌گیرد : یك‌زن روستائی سالخورده و تنها، یك زوج جوان، یك زوج روستائی سالخورده ... زن سالخورده شرح می‌دهدکه چگونه همسر اول شوهرش دو دخترش راکشته است و دوعکاس جوان تصمیم می‌گیرند ماجرا را همچنین دنبال‌کنند.





گفتگوئی با : محمد زرین‌دست سازنده فیلم «بکش ، الکس ، بکش»

□ «محمد زرین‌دست» پس از این‌که از دانشگاه کالیفرنیا درلوس‌آنجلس فارغ‌التحصیل شد اولین‌فیلم خودرا بنام «خانه‌ای برروی شن» درآمریکا ساخت . پس ازآن به ایران آمد وفیلم «هاشم‌خان» را برای استودیو مولن‌روژ ساخت که تحت عنوان «ملاقات در اصفهان» درچند کشور اروپائی به نمایش درآمد. فیلم‌های بعدی وی درایران«وسوسه شیطان»، «فاتحین صحرا» و «جاده تبهکاران» بود .

زرین‌دست پس‌ازمدتی باز راهی آمریکا شد وپس‌ازمدتهاکه از او خبری نداشتیم با فیلم آمریکائیش «بکش ، آلکس ، بکش» به ایران بازگشته است . این فیلم امروز (جمعه ٦ آذر) دربازارفیلم پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران برای خریداران فیلم به نمایش درمی‌آید.

* *

● **چرا به فعالیت فیلمسازیت درایران ادامه ندادی ومجدداً رهسپار آمریکا شدی ؟**

– چهارسال‌پیش وضع سینما درایران مثل حالانبود . ما شرکت‌گسترش سینمائی رانداشتیم. جشنواره جهانی فیلم تهران باین شکل شروع نشده بود ومسأله وام وزارت فرهنگ وهنر به سازندگان فیلم‌های هنری ومیهنی درکار نبود. ازآن گذشته ، من بابعضی‌ازتهیه‌کننده‌های‌سینمای ایران نمی‌توانستم‌کارکنم وتهیه چند فیلمی را که بدست‌گرفتم واقعاً بعلت وظایف متعددی‌که بردوشم بود ، برایم مشکل بود .



بعداً هم بطورکلی باین نتیجه رسیدم‌که همان قدم‌هائی راکه آدم باید درساختن یك فیلم درسطح جهانی بردارد ، من تا حدودی برای ساختن فیلم‌های «هاشم‌خان» ، «وسوسه شیطان» و «فاتحین صحرا» برداشته بودم . ازسوی دیگر مثل حالا ما وسائل‌کامل فیلمبرداری نداشتیم وهمه چیـز ما ناقص بود . نقص عمده بیشتر فیلم‌های ایرانی درآن زمان‌کندی ریتم ، عدم توانائی درکار مونتاژ ومیکساژ بود . اما حالا کاملاً وضع‌تغییر کرده‌است. فیلم‌هائی که‌بیضائی، فرمان‌آرا ، کیمیاوی ومهرجوئی ساخته‌انـد ، کاملاً برای راه یافتن به بازارهای جهانی حائز اهمیت هستند.

آن سالها درفضائی‌که من‌کار می‌کردم ، این‌جور فیلم‌هـا درست نمیشد واگرکسی هم داوطلب ساختن‌این‌نوع‌فیلم‌هامیشد، تهیه‌کننده‌ای نبودکه ریسك‌کند.

● **فیلم «بکش ، آلکس ، بکش» درچه روالی ساخته شده وچه هدفی درمورد ساختن‌این فیلم دنبال‌کرده‌ای ؟**

– این فیلم‌که تحت عنوان «کینه‌جو» در ایران به نمایش درخواهد آمد ، درسطحی است که می‌تواند دربسیاری‌ازجشنواره‌هابخوبی‌نمایش داده شود . این فیلم به‌آمریکا وکانادا فروخته شده ومذاکراتی درجریان است‌که به چندکشور دیگر اروپائی فروخته بشود .

این یك فیلم تجربی است . خواستم باین وسیله هم خودم را آزمایش‌کنم وهم یك نوع تجربه فیلمسازی درآمریکا پس ازتجربیاتی‌که درایران داشتم ، بدست آورم .

● **میدانیم قصه فیلمت درگیری جوان دورگه ازجنگ بازگشته‌ایست . . . موقعیت‌آدم فیلمت درقبال جامعه ، وقتی‌که ازجنگ ویت‌نام برمی‌گردد ، چگونه است ؟**

– زن وبچه‌های این مرد را کشته‌اند و او درپی انتقام ازقاتل آنهاست . وانتقام ازقاتل زن وبچه‌هایش ، یك عامل فرعی ودرواقع یك‌جور بهانه است واین عشق به خونریزی ، سرانجام او واطرافیانش را تابود میکند.

البته من این آدم را به سازمان مافیا نسبت داده‌ام و او فکر می‌کندکه مافیا زن وبچه‌هایش راکشته است . دراین‌فیلم مقایسه‌ای میان دوجبهه ویت‌نام ومافیا بعمل آمده‌است . درآنجا این مرد بنام وظیفه جنایت می‌کرد واینجا هم ازمافیا برای‌کشتن دستور می‌گیرد .

● **برنامه‌کارت درآینده چیست ؟**

– مقدمات تهیه وساختن سه فیلم را فراهم کرده‌ام. اولی«دام خونین» نام‌داردکه درآمریکا میسازم . فیلم دوم «گرگ‌ها» نام داردکه تماماً به استثنای پنج‌دقیقه اول‌آن‌درایران(خوزستان) فیلمبرداری میشود . این فیلم به سرمایه بزرگی احتیاج دارد .

فیلم آخر «شب ایرانی» براساس داستانی از «اعتمادی» ساخته می‌شود . نیمی ازاین فیلم درایران ونیمه دیگـر درآمریکا فیلمبرداری خواهد شد.

FILM BAZAAR

بازار فیلم

FRIDAY, NOVEMBER 26, 1976

Hall No. 1

11:00 am: Which is Stronger, Karate or Tiger (Japan)
3:00 pm: Grave of the Vampire (USA)
5:00 pm: Bugsy Malone (England)
7:00 pm: Youthquake (USA)

Hall no. 2

11:00 am: Annie is a Virgin of Saint Tropez (Brazil)
3:00 pm: Carry on England (England)
5:00 pm: Forbidden Purity (Brazil)
7:00 pm: To the Devil a Daughter (England)

Hall No. 3

11:00 am: Kill Alex Kill (USA)
3:00 pm: Survey of Wild Life in Yonnan (China)
5:00 pm: Between Friends (Canada)
7:00 pm: No Man's Daughter (Hungary)

Hall No. 4

11:00 am: Beautiful Driver (Iran)
3:00 pm: Killing me Softly (Germany)
5:00 pm: Hot Pursuit (Japan)
7:00 pm: The Sweeney (England)

جمعه ۵ آذرماه :

(ساعت ۱۱ صبح) :

کدام قوی‌تر است ، کاراته یا ببر (ژاپن) — سالن شماره یك
آنی ، باکره سن‌تروپه (برزیل) — سالن شماره دو
بکش ، آلکس ، بکش (آمریکا) — سالن شماره سه
شوفرخوشگله (ایران) — سالن‌شماره چهار

(ساعت ۳ بعدازظهر) :

قبر خفاش (آمریکا) — سالن شماره یك
تقلیدی ازانگلستان (انگلستان) — سالن شماره دو
نجات زندگی وحشی در یانن (چین) — سالن شماره سه
مرا آرام بکش (آلمان) — سالن شماره‌چهار

(ساعت ۵ بعدازظهر) :

باگزی مالون (انگلستان) — سالن شماره یك
پاکی ممنوع (برزیل) — سالن شماره دو
بین دوستان (کانادا) — سالن شماره سه
تعقیب داغ (ژاپن) — سالن‌شماره چهار

(ساعت ۷ بعدازظهر) :

جوان لرزه (آمریکا) — سالن شماره یك
دختری برای شیطان (انگلستان) — سالن شماره دو
دخترهیچکس (مجارستان) — سالن شماره سه
سوئینی (انگلستان) — سالن شماره‌چهار

cinema 5

(No. 5)

The Bulletin of the Fourth Tehran International Film Festival

Secretary to the Council of Writers: **Jamal Omid**
English Editor: **Nahid Bayat**
Production Manager: **Derakhshandeh Zaïmi**
Assistant Secretary: **Jamshid Eramian**
Design Supervision: **Morteza Momayez**
Assistant Designer: **Ali Khosravi Tony Allaway, M. M. Dehghan**

Tel: 304944

بها : ۱۵ ریال

سینما

نشریه روزانه
پنجمین جشنواره جهانی فیلم تهران
« شماره ۵ »

دبیرشورای‌نویسندگان : جمال امید
دبیرقسمت انگلیسی : ناهید بیات
مدیرفنی : درخشنده زعیمی
دستیار دبیرشورای‌نویسندگان : جمشید ارمیان
طراحی صفحات زیرنظر : مرتضی ممیز
با همکاری: علی خسروی ، کریس دوکرستر ، انور ، منوچهر دهقان

چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر
تلفن ۳۰۴۹۴۴

HIS EXPERTISE IS BEING RECOGNISED ALL OVER THE WORLD

Having found nitrate prints of some of the world's earliest hand-painted colour films of Georges Melies from the period 1898-1900, Rohauer had them transferred on to safety colour stock. He also salvaged the earliest known colour-on-film feature, **Glorious Adventure** (1922), and restored colour to the first full-colour film that enjoyed wide success, **The Black Pirate** (1926) with Douglas Fairbanks, which had been circulating for many years only in the black-and-white edition. He also had hundreds of other films transferred from nitrate to safety film.

Although there are various institutions that do film preservation work — among them the Museum of Modern Art in New York, the American Film Institute in Washington, and the Eastman House in Rochester — Rohauer is the only private film collector doing it on such a large scale and without any public financing.

The Rohauer collection now includes more than 10,000 films, and is growing constantly. He has obtained a number of features from the classic expressionistic era of German cinema that is probably the largest group of these films available from a single source, including the films of directors like Pabst, Murnau, Franck and Riefenstahl.

There are also representative samplings of French, British, Danish Swedish and Finnish cinema. He has acquired a majority of the film appearances of Paul Robeson, a collection of early jazz films, and a complete inventory of the surviving films of comedian Larry Semon.

Douglas Fairbanks Jr., who has been trying to re-issue his father's famous swash-bucklers, formed a releasing partnership with Rohauer to get these classics revived with maximum effect. A separate company has been formed to handle the films in which Douglas Jr. appeared.

Rohauer's expertise is becoming recognised all over the world. He has appeared on the Johnny Carson, David Frost, Merv Griffin and Tomorrow shows in Los Angeles, on the Joe Franklin Show in New York, and on Canadian, French and British television with film clips and personalities of the film's past.

FILM GUIDE

FRIDAY, NOVEMBER 26, 1976

(Short films in brackets)

DIAMOND CINEMA: Festival of Festivals

10 am: Identification
1 pm: Next Stop Greenwhich Village

Flight of the Winged Ibex

4 pm: Irene, Irene (For a More Human World)
7 pm: God Wills it So (Leonina)

Cinema Has Eyes and Ears

10 pm: Photography

PARAMOUNT CINEMA: Flight of the Winged Ibex

10 am & 7 pm: Welcome to L.A. (One Day of Raiku Maksim)
1 & 10 pm: Doomed Souls (Kick Me)

Cinema Has Eyes and Ears

4 pm: Kenji Misogushi: The Life of a Film Director (A Festival in Paris)

ATLANTIC CINEMA: Cinema Has Eyes and Ears

10 am: Youthquake

Festival of Festivals

1 & 7 pm: The Omen
4 & 10 pm: Le Juge et L'Assassin

EMPIRE CINEMA: America: A Self-Portrait

10 am & 1 pm: Bonnie and Clyde

Federico Fellini: The World of a Magician

4, 7 & 10 pm: Il Bidone

POLIDOR CINEMA: Sentimental Faces

10 am & 1 pm: The Bell Boy; The High Sign; The Three Ages

Douglas Fairbanks Sr.: Dream-Factory Idol

7 & 10 pm: Robin Hood

CINEMONDE CINEMA: Oriental Horizon

10 am, 1 & 4 pm: Caddie

Our Magic Lantern

7 pm: Chehel Sotoon; A Green Dot; Farewell to Tehran
10 pm: The Shah Mosque; Mr. Monster; The Man and the Cloud; Ahou Khanom's Husband

ROHAUER – FILM HISTORIAN EXTRAORDINARY



TRAMP, TRAMP, TRAMP



THE STRONG MAN

Continued from yesterday

Rohauer's interest became more international. He was the first, in 1954, to distribute Finnish films in the U.S. — at a time when distributors had little faith in foreign films other than British and French, and then only their best products.

But Rohauer went after such oddities as the legendary experimental films made by the international set in Paris of the 1920's; he found either the original film makers, or their heirs, and as a result, the films of Man Ray, Salvador Dali's **L'Age d'Or (1930)**, and Kirsanoff's work became available again.

The name of Mack Sennett and his creation, the Keystone Kops, have been bywords among film historians for many years, but however, actual films made by Sennett were hard to come by.

Rohauer probated Sennett's estate and gathered several hundred Sennett properties. The director's own copy of W. C. Fields' **The Dentist (1932)** proved to contain a scene where the comedian wrestles mightily with a female patient, which was never before seen by the public; Rohauer restored it to its proper place. He released a programme containing all six W. C. Fields shorts, and another one with the six Bing Crosby shorts made for Sennett in 1931, containing fine examples of Bing's early singing style.

Rohauer's rapidly expanding activities of gathering, restoring and distributing classic films inevitably took him beyond the confines of a single Los Angeles theater. He gave up his lease at the Coronet Theatre and turned to other matters.

For a while, he worked in Paris with French director Jacques Tati, a highly individualistic comedy creator. He established contacts with the BBC and the Academy Cinema in London, and both became showcases of Rohauer's latest programmes. The annual film festivals at Avignon and Berlin began to rely on him for staging retrospectives at each event.

He staged special screenings of his programmes at American embassies overseas.

In 1965, Huntington Hartford offered Rohauer the opportunity to establish a film department at the Gallery of Modern Art in New York City and become its first curator.

Accepting the offer, he presented at the Gallery a variety of events that helped to revive interest in American film as an art form and in some of its prominent practitioners: a Busby Berkeley retrospective with Busby himself, Ruby Keeler and Ginger Rogers making personal appearances; director's festivals such as those for Rouben Mamoulian and Fred Zinnemann; a tribute to producer Hal Roach featuring his Laurel and Hardy films; and others.

Finding that his work at the gallery did not allow him enough time for the consuming hobby of collecting films and preparing them for release, he resigned in 1970 and has been operating as an independent distributor ever since.

The theatrical release of the Buster Keaton festival was finally accomplished after resolving all legal tangles and technical problems. The ten best features and 21 shorts were shown in London first and were a critical and popular success.

This has since been repeated a number of times in New York and other major cities of the world. The films which Buster had lost all hope for, and which he thought he could not even claim as his property any longer, were now being enjoyed again by millions, and earned several times their original production costs in admissions.

Rohauer estimates that Keaton and, after his death in 1966,his widow made over $200,000 over the years on these all-but-abandoned properties.

Rohauer has been indefatigable in doing anything he could to enhance the value of the Keaton programme. After many years of search, the finally found a surviving leading lady who appeared with Keaton in his best known film, **The General (1927)**, Marion Mack, who was living in California away from the film business under her married name.

He induced her to come out of retirement and make personal appearances and television talk shows in the U.S., Canada and Europe, in connection with the showing of the film she played in.

In presenting his films to today's audiences, Rohauer has evolved several rules which ensure that the pictures are shown to the best advantage, with their artistic integrity preserved.

He prefers releasing them in theatres in 35 mm versions, rather than in 16 mm and on television; and he always insists on the original screen aspect ratio, deploring the habit of present-day projectionists to try and fit everything onto a wide screen which deprives the viewer of the top and bottom of the original image.

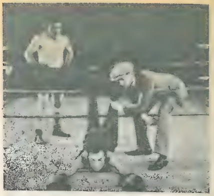
He always tries to show as complete a version as possible of each re-discovered film, often having to put together the best of several available partial prints. For many years, for example, **The Birth of a Nation (1915)** had been shown in a ten-reel abridgement; Rohauer found the original twelve-reel version for his screenings. In a Hollywood storage vault, he found the original negative of **The General (1927)**, marked in Buster Keaton's own handwriting as to the proper sequence of scenes, and made his release copies from it.

Much of the work of any film historian necessarily involves preservation, since old films are often found in their original nitrate-stock copies that are chemically unstable and subject to disintegration.





HE HAD A PENT FOR GADGETS AND TECHNOLOGY



He loved gadgets and technology: the train in "The General", for example, or the painfully elaborate methods he used to shoot a film ("The Playhouse") in which he acted every single role — sometimes nine of him at once.

Yet it would be wrong, I think, to claim that this technological beat was simply straightforward American ingenuity of the sort that has produced the crisis of contradiction between man and his environment that we face today.

Like Chaplin in "Modern Times", Keaton has a most peculiar relation with his devices that actually foreshadows a profound critique of technology and its effects. The clowns were, if you like, prophets of this crisis ("Modern Times" has moments that are pure Guénon), though they were more inclined to find the Iron Age a hilarious joke on the boobs who had committed it, than a tragedy imposed on them by the fates.

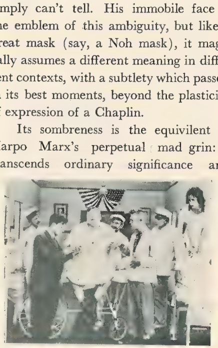
Here we have two elements recognised as vital in the auteur theory of cinema; yet Buster was certainly no intellectual. Like Hawks or Walsh, he was primarily concerned with the quality of his craft, and it is not difficult to see how he would have failed to muster the clarity of thought to grasp what MGM had done to him until it was too late; just as it is easy to see how, when his work became popular again in the 60's, he allowed himself to be co-opted by Becket, and by television advertisers (though many people remember his automobile and potato-chip ads with pleasure!).

Each of the great clowns had his own formula, both as a craftsman and a performer; indeed, what gives them much more in common with circus than with theatre is that they always wore the same "make-up", and, however wildly creative, wove infinite variations on the same gags and routines.

In Bust^r's case, the character he created was rather more ambiguous (if perhaps less profound) than Chaplin's little tramp.

Buster is sometimes a failure, but not always. He is sometimes involved emotionally, sometimes not — and sometimes simply can't tell. His immobile face is the emblem of this ambiguity, but like a great mask (say, a Noh mask), it magically assumes a different meaning in different contexts, with a subtlety which passes, in its best moments, beyond the plasticity of expression of a Chaplin.

Its sombreness is the equivilent of Harpo Marx's perpetual mad grin: it transcends ordinary significance and



reaches sideways into some region of the lunatic cosmic guffaw.

Beyond this face, framed by the perfect 45-degree straw boater, so perfect in its immutability, Buster's genius lay in certain qualities which one might call, with no disrespect intended, typically American.

Raymond Rohaeur, a friend of Keaton's who has assembled the amazing selection of Buster's masterpieces seen this year at the Tehran Festival, would define his clown as an intensely cerebral man, if not as an intellectual. He emphasises the rationality (however crazily askew) of most of his concepts, and points out that characters are always sufficiently motivated, plots consistent, machines logical extensions of some already-existing and probably ludicrous technology.

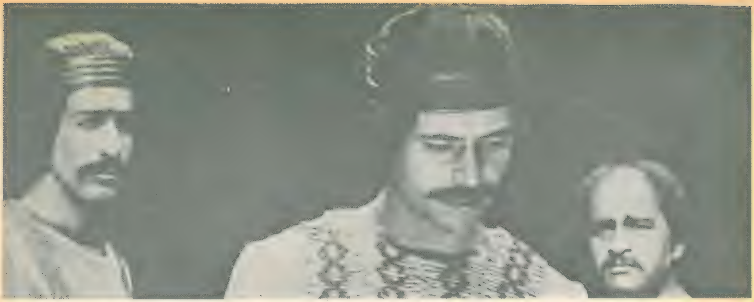
He calls Keaton's mind "introverted, intense, analytical" and suggests that this must be reconciled with the artist's public image as "hail-fellow-well-met" as well as his failures, divorces and bouts of alchoholism, by looking "at the screen. We see a face that never smiles, is always serious, with eyes that nearly burn holes in the creen with the intensity of their hidden emotions. Keaton had an escape where he could be himself . . . This basic duality of Keaton's personality is the direct reason for his delving at such length and depth into the strange two-dimensional universe inside the camera. It is as if he made an effort almost to penetrate into that ideal world physically; and I think he came so close as to evoke, from the most perceptive analysts of film (such as James Agee), something like a shudder of fear."

Not having known Keaton, however, and being somewhat adverse to the concept that an artist's life must be investigated in order to explain his art, I would like simply to concentrate on that "shudder of fear", on Buster's mask, and forget the psychology.

What marks the difference between minor comedy and great comedy? Is it not perhaps in that shudder of recognition, evoked by the uncannily perfect mask, which is akin to fear?

Minor comedy simply reassures us that all is human, all is well, however momentarily silly. Great comedy calls even the real into question, indeed it does plunge into the dream (and rise again, like Buster the deep-sea diver in "The Navigator", still poker-faced, inscrutable).

And yet the circus, while it plays with the archetypes of the dream and figures of the imaginary world, is not itself merely an image of Becketian meaninglessness. It reminds us that all is not as it seems to be, that the absurd penetrates everything but the absolute; but when the lights go up and the screen dark (or the sawdust ring empty) it releases us into our daytime world, healed again by our brush with the insane logic, the hilarious fear of the gag.



The Son of Iran has no News of His Mother

worked out their destinies and the modern world of European archaeologists and analytical scientists and young Iranians who had forgotten their traditions. One of the more powerful symbolic images is the insignificance of a struck modern match set against the giant conflagration through which Siavosh had to ride to prove his innocence of a crime.

The modern Iranians who pass the actors while touring the site, are shown to have no sense of Siavosh's passion and the grace which he earned through his ordeal. But a group of German scientists making statistical measurements, ask the actors to dance ballroom style in their 'costumes'. The grandeur of a great cultural tradition is reduced to the role of a specimen under the scholar's microscope, having lost its power to compel its own people.

"The past is a support," insisted Rahnema, "not, as some have considered it in my work, a romantic return, a poetic nostalgia."

After bringing out a book on the cinema in Persian, 'Realism in Film' in 1972, he took a long-term loan from National Iranian Radio and Television to finance a second feature, 'The Son of Iran Has No News of His Mother'. At the time, he was director of the NIRT Research Service and taught at the School of Television and Cinema.

The film concerned a young Iranian who has been reared in the Western cultural context and feels the need to relate to his own tradition. Having a historical penchant, he begins rather intellectually and academically a pursuit which leads him to a plunge into the agonies of a cultural identity crisis. Even the pleas of the woman in his life cannot draw him aside from this career course to national and, by implication, self-discovery.

Pirandello's technique is once again brought into play, with the hero putting together a play to re-enact the Seleucid era in Iranian history, when the Greek descendants of Alexander's general Seleucus, ruling Iran from Ctesiphon in Mesopotamia, struggled with the Parthians, an Iranian tribe from the Northeast. The film identifies with the Parthian cause, as an attempt to reassert native cultural values in throwing off this invasion from the West.

The dramatic reenactment is filmed in colour with the actors dressed in the clothes of that era around the time of Christ. The lines in the historical segment have been praised by critics for their excellent Persian literary quality, an exceptional feature in any film of this age, yet testimony to the persistence of the Persian poetic genius.

The struggle of the young hero, whose girl friend is a Canadian-bred Iranian speaking English and French better than the tongue of her parents, is patently that of both Rahnema and of any — as the Persian expression goes — 'West-struck' Iranian intellectual.

The ultimate dilemma for the main protagonist, in a development which contrasts the drug-rock culture of the hip moderns with the appeals to Hellenistic corruption of the past, is whether he can, in fact, survive as what he thinks is a true Iranian or whether he is simply chasing a will o' the wisp that never was or, at least, can never be again.

Rahnema's dream: "When one becomes liberated, one becomes a potential force for liberating another, many others. When a country liberates itself, it can help liberate another, still others."

"The process," the poet-director goes on to say, "is not one of bringing to someone something which he needs, but of creating in him the motivation which he needs."

While in the course of making this film, Rahnema was struck down with a severe illness forcing him to abandon production in the final stages and fly to Paris for an operation. He was fortunately able to put the finishing touches to the film while in France before he succumbed on August 5th, 1975 at the age of 45. He was still alive when the film was presented at the Cinematheque Francaise in May that year and at the First Festival of Tus in Iran in July.

Rahnema had not merely provided a literary dimension to film making in Iran, as a link with earlier Iranian arts, nor yet focussed attention on the cultural crisis which Iran, in the family of Asian nations, is confronting. But he also worked tirelessly to stimulate young Iranians to work in the field. He was the leading foster of 8 mm film making in Iran, helping to find patronage for the budding Free Cinema group in the early 70s, which is now the most active 8 mm organisation in the world.

If his weakness was over-intellectuality, in the Faustian French tradition of Valery and Monsieur Teste, his strength lay in his being a poet, a Persian and a profound human being.

FEREIDUN – A DIRECTOR IN SEARCH OF NEWS OF HIS CULTURE

"The backward glance, blending of yesterday and today, stimulates a process of consciousness and releases the spectator from the vices of suspense and the merely anecdotal."

Fereidun Rahnema

by Terry Graham

Probably no one has meditated more profoundly on the implications of the new medium of cinema for the culture of Iran than the late and much lamented Fereidun Rahnema, a director who produced a short documentary and two feature films which were commercial failures and even technically weak.

But a world of difference lies between the achievement and the powerful conception — so much so that the pity is this deeply reflective sage-in-the-mellowing should have passed away before his art could have reached the material perfection that would have truly expressed his own consciousness of the inner currents of his culture and people.

For this reason, the two features which he did create must rank among the most interesting works of cinematic art. Their prime weakness — their excessive dependence on the spoken word at the expense of audio-visual expression — is not due to the kind of over-intellectualisation which drowns certain works founded on literary inspiration. The verbosity springs from the agony of attempting to put an almost transcendent conception in terms of a very material medium — an activity which challenged the very possibilities of the cinema to express these things.

In his text for the retrospective film, 'The Magic Lantern', which opened the Festival and summarised a half-century of Iranian efforts in the field, Hajir Daryoush closed with the disarming confession that the Persian film industry has fallen short of the perfection of Iranian historical tradition in poetry, architecture and miniature painting.

The static quality of all three media ironically seems to have provided an advantage which the movie is unable to enlist in its communicative toolbox. How-



ever, some of the best Iranian films can lay much of their aesthetic success to the 'slowing down' of action, in order to express a deeper — if not a transcendent — consciousness.

Arby Ovanessian's 'The Spring' lets undercurrents of the psyche of the Armenian community of traditional Isfahan communicate themselves. Sohrab Shahid-Saless (represented in the Iranian retrospective programme by two works 'A Simple Event' and 'Still Life') uses contemporary, though rural settings, moving at the pace of a traditional individual's life activity. It opens up the viewer's consciousness to perceptions missed in this age of speed and mechanisation — that very mechanisation which produced the film camera itself.

Rahnema, however, did not merely slow down his pace. He attempted through pellucid 'moving miniatures' superimposed on the thicker 'realities' of the modern world, to let the spectator in on the 'inner meaning' of historical developments. The people to whom he was directing his message could examine their own roles in the epic of history.

In the words of Hafez: "Last night I betook me to the Master, who, by opening perceptions, solves all riddles. I saw him merry, with the goblet in hand, and in that looking glass, a thousand images did I observe."

Can cinema play a historical role in the affairs of men? Can it take man from unconsciousness or self-consciousness to super-consciousness? And can it do this unconsciously, in the way that only great art can be truly successful?

Rahnema's conception was grand. His art had simply not left the level of the self-conscious, although the scope of his intentions opened the question for film makers to come.

Born in Tehran on May 23rd, 1930, he finished his education in Paris, where he graduated from the Institute of Filmology at Paris University. In 1951, he published a collection of poems in French, to be followed by a second eight years later. In between the two publications, he pursued a literary career in Iran, serving as librarian to the Parliamentary Library and editing a journal on the cinema, called "Film and Life".

It was not until 1960 that he embarked on his first film project, a short entitled 'Persepolis', concerning the ruins of the ancient ceremonial capital of the Achaemenian rulers of Iran. This grand assemblage of ruined palaces which he referred to as a "place of myth and reality" became the setting for his next film, his first feature 'Siavosh at Persepolis', inspired by the Iranian national epic written by the tenth-century poet Ferdowsi.

'Siavosh' was an unashamedly amateur production, performed by non-professional actors and produced outside the normal channels of the country. In 1966, the film was presented by Henri Langlois at the Cinematheque Francaise, then travelled soon after to the Festival of Locarno where it was awarded the Jean Epstein Prize offered by the French Institute for Cinematographic Research and Studies.

The Pirandellesque format superimposed the story of Siavosh, the martyr hero, in fine literary Persian based on the verse of Ferdowsi, upon the life of contemporary Iran. The actors, dressed in historical clothing, passed back and forth between the mythical world in which they



LINA BRAAKE

DYAN'S A CREATIVE FORCE ON OTHER SIDE OF CAMERA

The first film written and directed by Dyan Cannon, which started out to be part of an American Film Institute project, establishes the actress as a new and creative force on the other side of the camera.

Oscar nominee for "Bob & Carol & Ted & Alice", and winner of the New York Film Critics Award for the same movie, Miss Cannon, has been highly acclaimed for her directorial ability in "Number One."

Vincent Canby, (N.Y. Times), says "Number One is both very, very funny, and the most serious film about children's behaviour I've seen in years."

The film focuses on four children and how they deal with the adult point of view around them. It is actually based on a true experience in Miss Cannon's personal life. The film was shot on video tape then transferred to 16 mm. at an approximate cost of $15,000.

FAR EASTERN BONANZA

them flock to the movie-houses", emphasises Chow.

Chow says the Hong Kong-based movies usually follow a shooting schedule ranging between a month and three months and cost about $350,000 each to make. Hardly ever shot on location as this is too pricey for tight budgets and too lengthy for cramped schedules, Chow says: "We make ample use of studio facilities, which are always available and expanding." He cites former actress Nancy Kwan of "World of Suzie Wong" fame as an example of someone who has just gone into the studio production business. He says the studio has 9,000 square feet of space for medium-size productions, that its technical equipment, sound-recording facilities etc., are up-to-date, with the necessary resources for both local and co-productions.

Not only does Hong Kong cater to the domestic market but also for the 20 million Chinese scattered overseas. Films are exported regularly to the U.S. and Western Europe, after being dubbed in a variety of languages, including English, Italian, French, Cantonese, and Mandarin. Ever since the legendary Bruce Lee with his high-kicking, fist-smacking style captured the imagination of the West's youth, Chow says, the demand for films featuring Oriental martial arts has risen in leaps and bounds. The market on an international scale is voracious and swallows the mass-produced products as fast as they spring from the editing room.

Chow and others like him believe the upwards-spiralling trend is certain to continue. "After all, that's what we're here for, to sell our goods and rake in the money", Chow says, a wide smile spreading across his face.

'LINA BRAAKE' IS A STATEMENT ON QUALITY OF LIFE

The film "Lina Braake" is a statement on the unique quality of life and the fact that it must be recreated at every moment.

It is a delightful film in the sense of discovering joy and excitement under conditions usually regarded as shabby and hopeless.

Ordinarily people don't live; they only perform duties. And when their duties are taken from them they just don't know what to do with themselves. Lina Braake is among the few who really lives and whose passion for life never subsides.

At the age of 81 she is forced out of the house which is bought by a bank and is to be demolished. Lina Braake protests but has to consent to living at a home for old people.

But she will not give up and once settled at the home, she manages to rob the bank (not with firearms but) by using commonly acceptable banking practices taught her by one of the inmates of the home — a bankrupt lawyer.

Lina Braake is caught, but the money cannot be retrieved because it has been used to buy a farm house in Sardinia in the name of a young Italian, and because of legal technicalities she cannot be sent to jail.

She has settled her account with the bank and she can spend her holidays with her friend (three years her senior) in sunny Sardinia.

The result is not important; what is important is that the two have had a wonderful experience.

The film is directed with great care and its excitement is created with a short of the manager of the home looking towards the camera, thus creating the impression that he is looking at her, and then to a police car that is only bringing back to the home an inmate who had run away.

The last shot of the film shows Lina Braake and her friend sitting together — with all the pride and dignity of a pair of lions — still planning for the future.

Hassan Zahedi

A FAR EASTERN BONANZA OF KUNG FU GYMNASTICS, CHOP SUEY WESTERNS

by Michael Metcalfe



HIROSHIMA 28

This year's film festival is full of Far Eastern promise. Not only does a special section of the festival devoted to films from the Orient indicate a rising enthusisam for celluloid products from countries as far-reaching as India, Japan, Indonesia, and Australia, but also cinematographic fantasies spell out hard cash as well.

The festival's Film Bazaar, headquartered in a concrete complex just below the Royal Tehran Hilton, includes a vast array of commercial films churned out on the Far East motion-picture conveyor-belt. Distributors and agents like Edmund Allison of Australia, Ranjit Singh of Singapore, and Po Chih Leong of Hong Kong, are just bursting at the seams to sell their wares which have become hot products on the film market.

Explains one dapper representative of Hong Kong's Miracle Movies Ltd: "Each year Asia's prolific film producers crank out around 1,700 full-length pictures. That figure represents five times the annual output of U.S. films and almost double the number from Western Europe. Now that's a whole lot of celluloid and it has to be sold." And sold it is. Astute Asian film men keep their eyes on the box office and their illusions on the screen.

As Lee Chiu from Singapore, here to sell a package of ready-made film cookies, puts it: "Back home we cater for a hungry audience. Television hasn't hit us in a big way yet and the market for movies is wide open. Our film fare covers the whole range of topics; Kung Fu films, adventures and spectacles, soap operas, thrillers, and sci-fi. Now we are here to cash in on the current craze for Kung Fu, which is selling well in the U.S. and Europe."

However, most of the stuff is mediocre entertainment, cashing in on what easily draws the crowds without straining film budgets and production accounts. Of the countries in South-East Asia that spawn the most production-line flicks, Hong Kong, Taiwan, Thailand, and the Philippines, rank as the most successful.

In 1975, the average Taiwanese saw 15 movies apiece — that's 235 million tickets sold to 16 million inhabitants of the small island. Public demand is therefore immense, and the seven local production companies have a job keeping up with the regular flow of movie-goers. Most of Taiwan's blood-letters and tear-jerkers cater for the teenage market, and they pack them into the stalls. The domestic market is so healthy that the local companies do not have to take the trouble of branching further afield.

The Philippines market is equally saturated, with about 150 movies being produced each year. Outlaws, soft-core porn, war, thrills and spills, gangsters, and traditional home-based heroics provide the spectrum of entertainment. The swashbuckling adventure syndrome, with latter-day swarthy Errol Flynns and Douglas Fairbanks Jrs., rampaging up balconies and women, enthralls the locals and scoops up 20 per cent of their per capita disposable income each year.

Bangkok's film industry is booming as well. Apart from the regular lashings of Kung Fu, Machismo, and Magnum, local directors are also exploring the wealth of home-grown story-lines. Plots revolving around teenage prostitution, terrorist attacks, American exploitation of the country's resources, all figure high on the script lists of Thailand's fresh crop of directors.

Hong Kong has perhaps the healthiest film industry, in South-East Asia according to Vince Chow of Miracle Movies. He explains the colony's film production covers the whole gamut of hot stuff from Oriental weepies, Butterfly musicals, Kung Fu gymnastics, and Chop Suey Westerns. The plots are invariably prepackaged, superficial, and easy to follow. "It's the action that counts; that's what makes

JURY MEMBER HILL JUDGES A FILM BY THE STORYLINE

Canadian film makers have a unique role to play in defining their self-image. The sixth largest trading nation in the world is struggling through the process of cultural identity, said actor and jury member, Arthur Hill.

"I come from a small nation next to a big nation," Hill noted, adding that Canadian film makers dealt largely with urban concerns and industrialisation than the tracts of forest lands and tundra for which the nation is known to outsiders.

One major contemporary problem in Canada, the separatist movement in Quebec, is treated only peripherally by the Canadian film industry. "The Canadian separatist movement is too hard to handle — it would cause a riot if someone made a film about it," Hill said. This is testimony to the power of photographic images, whether in films or TV, he continued.

"There is some reference to the separatist movement in almost every film, especially those dealing with the origin of the country," but reference is almost always veiled and designed for initiates, Hill said.

"Canadians are trying very hard to find why they are not Americans and not English," Hill said. He has lived in the U.S. since 1955, and finds it easier to support himself as an actor there than in Canada.

"America's films have to do with the battle they have fought, with the winning



Richard Lester

of the West for example," he said. "Most of the stories have to do with what has already gone by. There is nothing comparable to identifying national identity."

Hill noted the difference of the impact of World War II on inhabitants of North America and Europe. For Canadians and Americans like Hill, who fought in the war, it was an exposure to the world outside. Soldiers went to Europe, Africa, the Pacific, and found the world wasn't the way it had been depicted in Hollywood productions.

"Europeans didn't know why they had done some things," Hill said. The new way of introspective war films were coming out 30 years later, after waiting "for the blood to cool down." Speculative war films still held an appeal for people who had lived through it. "Perhaps that is why it has taken 30 years. People get older, some of them die, and some develop a perspective on what happened to them."

Hiss travelled to England after the war to pursue his acting career, and found that the war had a deadening impact on the English theatre. "When we first went to England in 1948, the theatre was simply tuckered out. The war had done it I suppose. All the new voices were coming from America," he said.

"We went to America in 1955, and the situation has reversed. All of the steam was coming from England." Hill noted that contemporary English theatre had been concerned with class relations since the post-war emergence of John Osborne. Canadian theatre, which he characterised as very sparse, and American theatre were not concerned with this phenomenom simply because it is not a problem for those countries.

Hill moved from New York to Los Angeles, where he currently resides, when the American theatre declined. It awaits rebirth, he said, but he enjoys acting on stage, television and in films equally well.

He does not draw the line between comedy and tragedy, serious drama or light, in selecting scripts, but looks at the story line as a whole. The story-line, is also the standard by which he judges a film, he said, whether he is a festival jury member or eying the script for a potential role.



Arthur Hill

LESTER HAS PROBLEMS WITH FINANCING

Richard Lester, the director of the competition entry "The Ritz", makes the kind of movies that despite being popular with the cinema going public face problems of being financed in the first place.

Facing the press on Tuesday at the festival headquarters, Lester talked of "his kind of movies" when explaining why he hadn't worked for a stretch between 1969 and 1972.

"I could not find anyone to finance the kind of movies I wanted to make", he said, adding that the next subject he is planning to turn into a movie is also "not easy to finance".

Working essentially for American producers, the subject he has presently in mind is "a comedy about suicide."

For Lester, whose films include "The Three Musketeers" and its follow up "The Four Musketeers", plus the first two Beatles' films, his competition film "The Ritz" was an excercise to find out whether or not a farce could be successfully translated from stage to screen without any changes.

The film was made from a Broadway play which ran in the United States successfully for one year, and using the original Broadway cast he made the film in just three weeks.



MEETING THE PRESS — Preminger and his son Eric face the press. Compere is Manuchehr Anvar (left).

MOVIE INDUSTRY IN IRAN IS A STEP-CHILD TO TV–PREMINGER

by Bryan Brumley

Financing and censorship of films were among the prime topics discussed at Otto Preminger's press conference Tuesday at festival headquarters.

"I feel that, initially, there are enough films that can be made without worrying about censorship," the American film director said. "I am more against censorship than anything else. We had our own censorship in the film industry."

Early in the press conference, Preminger invited film critic John Simon to answer questions from newsmen. Simon, who writes for New York magazine and is known for his tough-minded reviews, opened discussion of Iranian censorship.

"Of course I am worried about something else. The box office operates a censorship on what is made," Simon said, noting financial constraints on the subject matter that film makers can market.

Preminger related a tale of censorship of his own, over his movie, "Advise and Consent," which will be shown in the "America: a Self Portrait" programme of the festival.

After he had made the film, which was critical of the country, a U.S. Senator had tried to block its export, Preminger said. But he had already sent the film abroad, and it was screened in France. Not only did it receive good critical review, but French writers lauded the freedom of political expression that allowed the production of such a film. A film critical of the French government could not have been made in France at that time, Preminger related.

Preminger also drew a comparison between the funds spent on television production and films, calling the movie industry in Iran a "step-child."

"I have heard that everything here on T.V. is funded by the government. Why don't you suggest that the government fund films, at least until the films become internationally important enough to return the money invested?" Preminger asked.

He noted that films could do more for the country than television, which is both shot and broadcast locally. "I noticed, for instance, that in television studios they even bring people over from Europe and America to work. People who have not worked in T.V. before can work with them and gain experience."

"I don't understand why films in this country are step-children. In my country, films were always more important than television," Preminger said.

In an interview at the television studios, he noticed that the equipment was as modern as that found anywhere, whereas the film studios he had seen in Tehran needed new equipment.

Iranian film makers still are not able to record sound at the same time they take their footage, and dub in the actors voices later, he said by way of example.

Preminger saw "Magic Lantern", a film documentary of 50 years of Iranian film making, screened at the opening ceremonies Sunday night. He felt that there was not as much improvement in Iranian films from 1925 to 1975 as he "would like to have seen."

Asked if he would be willing to come to Iran to work on a film, Preminger said indeed he would, and would like to make a film from an acceptable script in both English and Farsi. If he came back to Iran, he said he would certainly learn Farsi beforehand.

The veteran film maker cited the move of films out of the studio to site locations as a major step in the development of the medium. "I haven't shot anything in a studio for 17 or 18 years," he said.

Accompanying Preminger at the press conference was his son, Eric, who has completed two screenplays, one with his father, "Rosebud," and the other for an Elaine May film, "The Heartbreak Kid."

"I not only think my son will live up to my name "but will be much better than I am. What good is it to have a son if he is not better?" the elder Preminger joked.

For his part, Eric admitted to getting an occasional hand. "It is a great assistance to me to be able to pick up the phone and call my father whenever I have a problem. Then at least I have one expert opinion," Eric said.

"And then he does exactly the opposite," his father noted.

Festival News

BERGMAN'S STAR INGRID IS HERE



Sweden's Ingrid Thulin, who is the star of the Italian competition entry "Agnes is Going to Die", was among a number of personalities who arrived in Tehran on Wednesday night. Star of many of Bergman's films, Ingrid Thulin looks as charming and fresh as ever — even at the very late hour she stepped out of the plane.

We would like to draw your attention to one important point about "Cinema 5".

What Cinema 5 attempts to do is to offer a view of the festival as seen by our contributors in the hope of stimulating a lively and open debate on the films being shown.

The opinions expressed in "Points of View" are those of the individual reviewers whose names appear at the bottom of each article and do not reflect by any means the official view of the festival organisers.



Raymound Rohauer flanked by Eleanor Keaton (left) and Mabel Langdon (right) visited festival Secretary-General, Hajir Daryoush, on Wednesday. Marion Mack (immediate right), one of Buster Keaton's screen partners, was also present.

JURY WILL MEET PRESS ON MONDAY

For all the people who have been waiting patiently to get together with the Fifth TIFF International Jury, the day to remember is Monday, November 29. At 10:30 am on Monday the 10-man jury will hold a press conference at the festival headquarters, Takhte Jamshid.

Newsmen and critics will have the chance of talking to all the people involved in the making of the Iranian competition entry "The Chess of Wind" on Sunday, November 28. They are to hold a press conference at 11 am on Sunday at the festival headquarters.

IT WAS A RITZY EVENING OUT AT RICHARD LESTER'S RITZ

The Ritz is a very luxury hotel that most of us can't afford. One thing we could afford, however, was to see the film directed by Richard Lester.

The British film certainly drew a large crowd at both its showings. Wednesday night the whole town seemed to have turned up to see what was going on in "The Ritz", including U.S. Embassy staff, local film people such as Dariush Mehrjui and actor Behruz Vosouqi with wife Gugush, film critics as well as many festival guests.

Mrs. Buster Keaton and Mrs. Harry Langdon were bent over with laughter. "I've never laughed so much", said Mrs. Keaton afterwards. "It's given me a stomach hache".



The man who provided the Fifth TIFF with an overall portrait of modern post-impressionist artists, survivors of early modern art and the latest developments in the 1970's, Herbert Kline, is here in Tehran. Director, producer and scriptwriter of "The Challenge: A Tribute to Modern Art", Kline is among a number of festival guests arriving on Wednesday evening.



cinema 5

Fri. Nov. 26, 1976 - No. 5
15 Rials

Vth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

November 21 - December 5, 1976





ایستگاه بعدی گرینیچ ویلیج   کارگردان : پل مازورسکی

NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE
by: Paul Mazursky

کدی   کارگردان : دانل کرامبی

CADDIE